मराठीचा विकास: महाराष्ट्राचा विकास
नोंदणी क्रं. एफ.१६०९४(मुंबई)

सत्यमेव जयते

महाराष्ट्र शासन
मराठी भाषा विभाग
राज्य मराठी विकास संस्था
एल्फिन्स्टन तांत्रिक विद्यालय, ३, महापालिका मार्ग,
धोबीतलाव, मुंबई - ४००००१ दूरध्वनी : (०२२) २२६३१३२५ / २२६५३९६६
संकेतस्थळ https://rmvs.marathi.gov.in इ-पत्ता rmvs_mumbai@yahoo.com

निवेदन

महाराष्ट्र राज्याचे सांस्कृतिक धोरण २०१० अंतर्गत मराठी भाषेतील प्रतिमुद्राधिकाराची (कॉपीराइटची) मुदत संपलेले दुर्मिळ ग्रंथ महाजालावर उपलब्ध करून द्यावे असे म्हटले आहे. त्यानुसार मराठी भाषा विभागाच्या आदेशाप्रमाणे (शासननिर्णय क्र. रासांधो १०१२/ प्र. क./२०१२/भाषा-३ दि. २८ मार्च २०१३) राज्य मराठी विकास संस्थेद्वारे असे ग्रंथ आणि नियतकालिके महाजालावर उपलब्ध करून देण्याचा प्रकल्प राबवण्यात येत आहे. त्याच बरोबर प्रतिमुद्राधिकाराच्या कक्षेत येणारी काही साधनेही प्रतिमुद्राधिकारधारकांची उचित अनुमती प्राप्त झाल्यास संस्थेद्वारे संगणकीकृत करून अभ्यासकांसाठी उपलब्ध करून देण्यात येत असतात.

सदर प्रकल्पांतर्गत **विदर्भ साहित्य संघ, नागपूर** ह्या संस्थेद्वारे प्रकाशित करण्यात येणाऱ्या **युगवाणी** ह्या नियतकालिकाच्या अंकांचे संगणकीकरण करून ते सार्वजनिकरीत्या आणि विनामूल्य उपलब्ध करून देण्यासंदर्भात उपरोक्त संस्थेला आवाहनपर विनंती करण्यात आली होती.

सदर विनंती मान्य करून विदर्भ साहित्य संघाद्वारे सदर अंक संगणकीकरणासाठी उपलब्ध करून देण्यात आले. हे अंक सदर संस्थेच्या सहकार्यामुळेच आपल्याला संगणकीय स्वरूपात उपलब्ध होत आहेत.

या अंकांच्या पीडीएफ प्रती आपण विनामूल्य उतरवून घेऊ शकता. असे करताना खालील सूचना लक्षात घेऊन त्यांचे पालन करावे.

१. सदर ग्रंथांच्या पीडीएफ प्रती या वैयक्तिक वापरासाठी विनामूल्य उतरवून घेता येतील तसेच इतरांनाही विनामूल्य देता येतील. पण कोणत्याही कारणासाठी त्याचा व्यावसायिक वापर करता येणार नाही.
२. सदर ग्रंथांचे दुवे इतरांना देताना त्यासाठी कोणतीही रक्कम आकारता येणार नाही.
३. पीडीएफ प्रतींवर असलेली राज्य मराठी विकास संस्था, मुंबई व विदर्भ साहित्य संघ, नागपूर यांची मुद्रा आपणास काढता येणार नाही.
४. आपल्या अभ्यासासाठी, संशोधनासाठी या सामग्रीचा उपयोग करताना आपण योग्य तो श्रेयनिर्देश केला पाहिजे.

वरील अटींचा भंग झालेला आढळल्यास कायदेशीर कारवाई करण्यात येईल.

स्पष्टीकरण : सदर सामग्री ही केवळ ऐतिहासिक दस्तऐवज म्हणून उपलब्ध करण्यात आली असून या सामग्रीतून व्यक्त होणारी मते, विचारसरणी इ. त्या त्या लेखक, संपादक इ. कर्त्यांची आहे. त्यांपैकी कोणतेही मत, विचारसरणी इ. यांचा पुरस्कार महाराष्ट्र शासन, मराठी भाषा विभाग, राज्य मराठी विकास संस्था व विदर्भ साहित्य संघ, नागपूर यांपैकी कुणीही करत नसून त्या त्या मताचे वा विचारसरणीचे दायित्व उपरोक्त विभागांवर/ संस्थांवर असणार नाही.

सदर अंक केवळ अभ्यासकांच्या सोयीसाठी संगणकीय स्वरूपात उपलब्ध करण्यात येत असून अंकांतील सामग्रीचे (लेखन, मांडणी, छायाचित्रे, रेखाचित्रे इ.) प्रतिमुद्राधिकार त्या त्या लेखकांकडे अथवा प्रकाशकांनी त्या त्या वेळी केलेल्या व्यवस्थेनुसार आहेत ह्याची नोंद घेण्यात यावी. त्या सामग्रीसंदर्भातील कोणतेही अधिकार वा दायित्वे राज्य मराठी विकास संस्था, मराठी भाषा विभाग किंवा महाराष्ट्र शासन ह्यांच्याकडे असणार नाहीत.

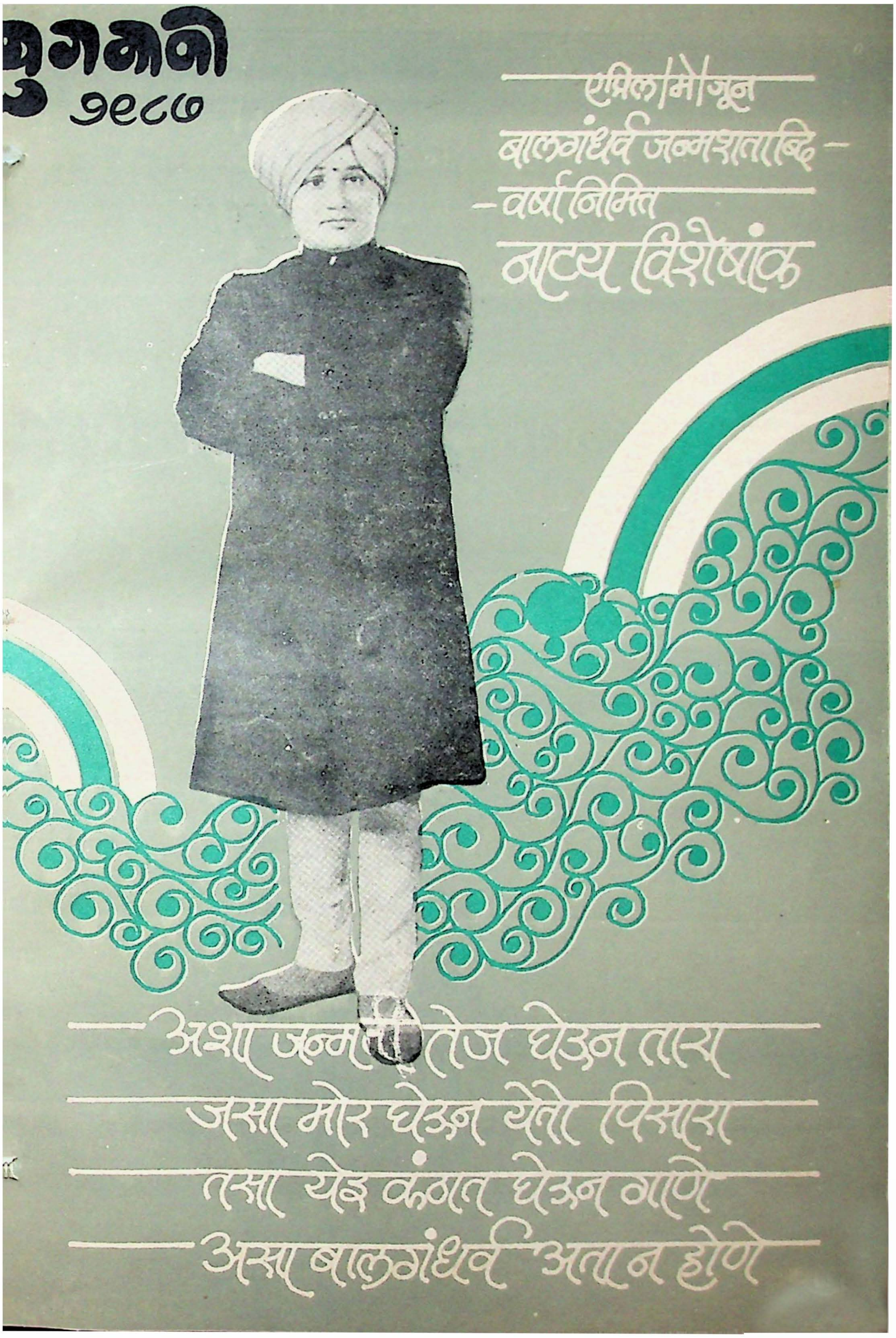
अनुक्रमणिका

मराठीचा विकास : महाराष्ट्राचा विकास

राज्य मराठी विकास संस्थेद्वारे
संगणकीकृत

अनुक्रमणिका

अनुक्रमणिका


ुगवाणी
१९८७
एप्रिल/मे/जून
बालगंधर्व जन्मशताब्दि-
-वर्षानिमित्त
नाट्य विशेषांक
अशा जन्म तेज घेऊन तारा
जसा मोर घेऊन येतो पिसारा
तसा येइ कंठात घेऊन गाणे
असा बालगंधर्व आता न होणे

अनुक्रमणिका



अनुक्रमणिका

एप्रिल–मे–जून
एकोणवीसशे सत्यांशी
वर्ष ४३ : अंक १–२–३
[महाराष्ट्र राज्य साहित्य संस्कृती मंडळाकडून अंशतः अनुदान प्राप्त]

युगवाणी

मुख्य संपादक : आशा सावदेकर
संपादक : श्रीपाद भालचंद्र जोशी
कार्यकारी संपादक : केशव जोशी

विदर्भ साहित्य संघाचे मुखपत्र

अनुक्रम . . .

क्षमस्व : पृ. ९९ वर मुद्रित झालेली चौकट 'मखमलीचा पडदा' ह्या ग्रंथातील नसून 'बोला अमृत बोला' ह्या मास्टर कृष्णरावांच्या पुस्तकातील आहे.

(शब्दांकन–सुधाकर अनवलीकर)

■ संपर्क : संपादक युगवाणी, वि. सा. संघ, झाशी राणी चौक, नागपूर १२ / दूरभाष : २१९२९

संपादकीय

ज्यांचे गाणे अमृताच्या तुषारांप्रमाणे आपल्या काळालाच नव्हे तर पुढील पन्नास वर्षांना संजीवन देऊन गेले त्या बालगंधर्वांच्या जन्मशताब्दीच्या निमित्ताने 'युगवाणी 'चा हा नाट्यविशेषांक आम्ही आपल्या हाती देत आहोत. बालगंधर्वांची जन्मशताब्दी हा रसिकतेचा आणि रसिकतेला लुब्ध करणाऱ्या गुणी कलावंताने घडविलेल्या संगीत आणि अभिनय ह्या क्षेत्रातील चमत्काराचा गौरव आहे. आजपर्यंत आपण नाटककारांचा, नाटकांचा गौरव केला असेल पण बालगंधर्वांच्या निमित्ताने आपण अजरामर झालेल्या नाट्याभिनयाचीच जन्मशताब्दी साजरी करीत आहोत हा खरा अलौकिक योग आहे. नाटक हे जितके नाटककाराचे तितकेच कलावंताचे असते हे सिद्ध करून दाखविणारी ही घडी नाट्यविशेषांकाच्या निमित्ताने 'युगवाणी ' शब्दबद्ध करून ठेवीत आहे.

नाट्यविशेषांकाच्या निमित्ताने आजच्या नाट्यकृती, [त्यांच्यातील पाश्चात्य तत्त्वांचे दर्शन आणि नवीनता यांचा विचार व्हावा. ही अपेक्षा !

बालगंधर्वांच्या गायकीविषयी मनमोकळी मुलाखत देऊन, आपल्या पुस्तकातील उतारे घेण्याची परवानगी दिल्याबद्दल वसंत शांताराम देसाई यांचे आम्ही ऋणी आहोत. ग. त्र्यं. माडखोलकर यांच्या स्नुषा उमाबाई यांनीही 'गतकालीन 'मध्ये माडखोलकरांचा लेख पुनर्मुद्रित करण्याची परवानगी दिली. तसेच पु. ल. देशपांडे यांनीही त्यांच्या लेखाचा काही भाग पुनर्मुद्रित करण्याची परवानगी दिली. आमचे सुहृद श्री. चंद्रकांत कुळकर्णी यांनी 'नमन नटवरा 'ही बालगंधर्व नाट्यमंदिर उद्घाटन सोहोळ्याचे वेळी प्रकाशित झालेली स्मरणिका व छायाचित्रे दिली. श्री. सुमन्त मेहेंदळे यांनी मलपृष्ठावरील दुर्मिळ छायाचित्र आम्हाला दिले. ह्या सर्वांचे आम्ही अत्यंत आभारी आहोत.

ह्याच अंकात महाराष्ट्र राज्य पारितोषिक विजेत्या सर्व साहित्यिकांचे आम्ही अभिनंदन करतो. कथालेखिका आशा बगे यांच्या 'मारवा 'ला दि. बा. मोकाशी पुरस्कार प्राप्त झाल्याबद्दल त्यांचे अभिनंदन ! प्रा. जयंत परांजपे यांच्या 'प्रेम आणि दुर्बोधता ' ह्या समीक्षाग्रंथाला रा. श्री. जोग पुरस्कार प्राप्त झाला त्याबद्दल त्यांचे आणि पां. ना. बनहट्टी प्रकाशनाच्या पहिल्याच प्रकाशनाने पुरस्कार पटकाविला म्हणून प्रकाशक मधुसूदन बनहट्टी यांचेही आम्ही अभिनंदन करतो.

मुखपृष्ठावरील माडगूळकरांच्या ओळींमधील चुकांबद्दल दिलगीर आहोत. शेवटच्या ओळीतील 'अता ' ऐवजी ' आता ' असे वाचावे. सुरुवातीचा ' असा ' हा शब्द 'अशा ' घेतला आहे कारण ओळींच्या वरच बालगंधर्वांची छबी चितारली आहे. 'युगवाणी 'चा वाचकवर्ग ह्या चुकांकडे उदार मनोवृत्तीने पाहील अशी आशा आहे.

मानाचे पान ह्या नेहमीच्या सदरात आम्ही नागपूरच्या 'ललित कला मंडळा 'ने बालगंधर्वांना १९५० साली अर्पण केलेले मानपत्र पुनर्मुद्रित करीत आहोत. हा अंक बालगंधर्वांच्याच स्मृतीला सादर समर्पण !

आशा माटेगावकर

अनुक्रमणिका

बालगन्धर्वास

वृत्त–नराच उर्फ पञ्चचामर

विलोल गोल लोचनीं खगोल तेज रङ्गलें
विशाळ भाळदर्पणीं कितीक इन्दु बिम्बले !

त्वदीय जादु लाभली
कुणासही न भूतळीं
म्हणून सेवनीं तुझ्या लहान थोर लागले

तुफान सिन्धु नाचतो
अफाट वात खेळतो
त्वदीय गान ऐकतां क्षणार्ध सर्व थाम्बले

कसा असेल स्वर्ग तो
जगीं कुणी न जाणतो
म्हणून तेथुनी तुला असेल काय धाडिलें ?

कवीन्द्रही नसून तूं
मुनीन्द्रही नसून तूं
स्वगीत–योगसाधनें जगास सर्व, भारिलें

स्वरूप रम्य देखुनी
रमून दिव्य गायनीं
सुटून पार्थिवांतुनी समस्त जीव गुङ्गले

येरवडा, २०–३–२४

कवि यशवंत यांच्या 'यशोधन'
या काव्यसंग्रहातून

अनुक्रमणिका

॥ वंदेमातरम् ॥

मानपत्र

रसिकमान्य

श्री. नारायण श्रीपाद राजहंस उर्फ बालगंधर्व यांस,

नागपूर येथील "ललित कला मंडळा" तर्फे

आपलें स्वागत करण्यास आम्हांला अत्यंत आनंद होत आहे.

महाराष्ट्रांत जन्म घेऊन दिगंतांत आपली कीर्ति आजतागायत दुमदुमत ठेवणाऱ्या लोकमान्य बाळ गंगाधर टिळकांनी आपणांस स्वयंस्फूर्तीनें 'बालगंधर्व' म्हणून आपल्या बालवयांतच संबोधिल्यानंतर गौरवाचें उत्तुंग शिखरच आपण गांठलें. त्यानंतर आम्ही आपला निराळा गौरव करावा, अशी आमची पात्रता नाहीं. परंतु; आज महाराष्ट्रांतल्या तीन पिढ्यांना ज्या सांस्कृतिक ऋणांत आपण अव्याहत ठेवलें आहे, त्याची आठवण ह्मणून हें मानपत्र आम्ही आपल्या चरणीं अर्पण करीत आहोंत. सर्व ललित कलांत नाटयकला ही सर्वश्रेष्ठ कला मानली जाते. त्यांतल्या त्यांत भारतवर्षांत नाटयकला आणि नाटयासंबंधींचा जातिवंत जिव्हाळा महाराष्ट्रांतच प्रकर्षानें आढळतो. मराठी संस्कृतींत नाटक हें अत्यंत महत्त्वाचें अंग आहे. आपलें जीवनसर्वस्व ह्या कलेच्या पायीं अर्पण करण्याचें व्रत आपण आपल्या आयुष्यांतील निवृत्तावस्थेच्या काळांतही उत्कट तळमळीनें चालू ठेऊन नाटयकलेला आणि पर्यायानें मराठी संस्कृतीला समृद्ध केलें आहे. जातिवंत मराठयाच्या इमानानें महाराष्ट्र-देशाचें संरक्षण करणाऱ्या महाराष्ट्रीय वीरांप्रमाणें जातिवंत कलावंताच्या इमानानें नाटयकलेचा हा सांस्कृतिक ठेवा आपण जतन करून वाढविला. कोणत्याही आर्थिक, कौटुंबिक आणि मानसिक अडचणींमुळें आपण डगमडला नाहीं, आपल्या कलासाधनेंत खंड पडूं दिला नाहीं. आज उतारवयांतही लक्षावधि रसिकांना आपल्या कलेच्या मोहिनीनें गुंगवून टाकण्याचें सामर्थ्य, शारदादेवीनें आपल्या वीणेचे सूर आपल्या वाणींत ओतून टिकवून ठेवले आहे. शारदादेवीचा हा वर केवळ आपल्याला नव्हे तर आपल्या रूपानें अखिल महाराष्ट्राला लाभला. ह्या ऋणांतून महाराष्ट्र केव्हांही मुक्त होऊं शकणार नाहीं.

अनुक्रमणिका

अभिनय कलेप्रमाणें संगीताचीही एक नवीन परंपरा आपण रूढ केली. नाट्य आणि संगीत यांचा इतका सुंदर संगम मराठी मनाला कृष्णा–कोयनेसारखा वाटला आणि नाट्यक्षेत्राचें क्षेत्रत्व सार्थ झालें. नाट्याचार्य खाडिलकरांच्या पावन लेखणींतून उतरलेल्या नाट्यकृती आपण साकार केल्या. महाभारतांतील वंदनीय नायिकांच्या मूर्तींचें दर्शन आपण कलात्मकतेनें रसिकांना घडविलें. गोविंदाग्रजांनी 'सिंधू'च्या रूपानें निर्माण केलेलें मूर्तिमंत कारुण्य आपल्या रूपानें रसिकांना दिसलें. पंढरीला साकार झालेल्या महाराष्ट्राच्या सांवळ्या विठ्ठलाच्या चरणीं लीन झालेली 'कान्होपात्रा' पहातांना भक्तिरसाची भिवराच रंगमंचावर प्रकट झाली, असा आपण आपला अजोड अभिनय आणि संगीत कला यांच्या जादूनें भास निर्माण केलात. 'महाराष्ट्राला भाग्यवान केलेंत.' आपल्याला कंठांतून निघणाऱ्या विविधभावयुक्त स्वरांचें वर्णन करावयाला शब्दांचें सामर्थ्य अपुरें आहे. समर्थांचे 'धन्य ते गायनी कळा' हे उद्गार आपण सार्थ केले. कठोर शास्त्रकारांना संगीताचें व्याकरण आपल्या स्वरविलासापुढें थिटें वाटायला लागलें. ते स्वर रसिकांनी श्रवण केले आणि आज इतकीं वर्षें अंतःकरणांत अमोल ठेव्यासारखे जतन करून ठेवले. नव्या पिढींतील गायक देखील आपली गायकी आत्मसात् करण्याची ह्या बदलत्या अभिरुचीच्या काळांत पराकाष्ठा करीत आहेत, हेंच आपल्या संगीत कलेच्या प्रभावाचें गमक आहे.

आपल्या व्यक्तित्वाला आता विभूतिमत्व आलें आहे. अशा वेळीं आपला गौरव करण्यांत आम्ही आमचाच गौरव करीत आहोंत, असें वाटावें इतका आपलेपणा नाट्य आणि संगीत कलेच्या सामर्थ्यानें आपण आमच्यांत निर्माण केला याबद्दल आपणास अनंत धन्यवाद ।

आपले विनीत

लक्ष्मण श्रीधर उर्फ बाबूराव देशमुख, प्रमुख आश्रयदाते

नारायण गोपाळ ओगले, अध्यक्ष	सखाराम वामन जोशी	चिटणीस
दिनकर यादव मार्डीकर, उपाध्यक्ष	मधुकर श्रीधर मंगरूळकर	

व इतर सभासद

ता. १९–१०–५०

सुलभा
पंडित

मंतरलेले दिवस आणि गाणारा राजहंस

एक आटपाट नगरी होती. त्या नगरीमध्ये अचानक एक जादूची कांडी फिरली आणि झाले काय, की लोकांच्या नीरस कंटाळवाण्या आयुष्यात एकदम चैतन्याची कारंजी फुटली. वातावरणात एक हिरवीगार टवटवी आल्यासारखे वाटले. दिवस कसे अगदी मंतरल्यासारखे सुरेख झाले. कारण, एक गाणारा आणि सुडौल राजहंस त्या लोकांमध्ये मिसळला होता. त्याने काही काळ लोकांना अगदी भारून टाकले. त्या काळाला रसिकजन "गंधर्व–युग" म्हणतात. हा मराठी रंगभूमीचा सुवर्णकाळच होता.

आजच्या पिढीतील एखाद्या रसिकाला विचारले, की मागच्या काळातील एखादा विशिष्ठ काळ तुझ्यासमोर दिसण्याचा वर तुला देण्यात येत आहे, तर तो नक्कीच म्हणेल की, "धूपाचा सुगंध येत आहे, तिसरी घंटा झाली आहे; नांदीचे स्वर कानावर पडले आहेत आणि भरजरी शालूतील अलंकारमंडित रुक्मिणीच्या भूमिकेत बालगंधर्व रंगभूमीवर आले आहेत, रंगमंदिरात अत्तराचा सुगंध दरवळला आहे, आणि ती रुक्मिणी "नाथ हा माझा मोही खला", "सुजन कसा मन चोरी", "मम आत्मा गमला" अशी पदे एकाहून एक अशी चढत्या क्रमाने रंगवित आहे, तो काळ आमच्या-समोर उलगडू दे. म्हणजे काय बहार येईल?"

आमच्या पिढीने बालगंधर्व आणि एकूणच गंधर्व रंगभूमी आणि गंधर्व गायकी याविषयी इतके ऐकले आहे की, खरोखरच गंधर्व युग म्हणजे होते तरी काय? असे एक अपार कुतूहल आमच्या मनात आहे. मागच्या पिढीतील प्रा. ना. सी. फडके, श्री. गोविंदराव टेंबे, श्री. बाबूराव जोशी यांच्यापासून ते श्री. पु. ल. देशपांडे, प्रा. वसंत बापट यांच्यापर्यंतच्या; मर्मज्ञ रसिकांनी त्यांच्या गायकीवर अपरंपार श्रद्धेने लिहिले आहे. श्री. वामनराव देशपांडे यांच्यासारख्या संगीतज्ज्ञाने महाराष्ट्राचे संगीतातील कार्य सांगताना बालगंधर्वांच्या गायनाची दखल घेतलेली आहे. श्री. कुमार गंधर्वांसारखा संशोधक आणि चिकित्सक वृत्तीचा गायक त्यांच्या गायकीची वैशिष्टचे सांगायला पुढे सरसावला आहे. या सगळ्या घटना त्या अद्वितीय गायकावर खूप प्रकाश टाकणाऱ्या आहेत. परंतु तरीसुद्धा काळाचा झिरझिरीत पडदा मध्ये असल्यामुळे, घुंघटासारख्या अवगुंठनापलीकडील सौंदर्य कळत न कळत आपल्या डोळ्यासमोर यावे, तसे अंधुकसे बालगंधर्व आमच्या डोळ्यासमोर येतात. ऐन उमेदीचा त्यांचा काळ आम्हाला कल्पनेनेच डोळ्यासमोर आणावा लागतो. त्या काळातील त्यांच्या ज्या जुन्या ध्वनिमुद्रिका उपलब्ध आहेत त्या, आणि जाणकार लेखकांनी त्यांच्याविषयी जे काही लिहिले आहे, तोच काय तो त्यांना पहाण्यांचा आरसा ठरतो. श्री. वसंत देसाई यांनी त्यांचे चरित्र लिहून एक मोलाची कामगिरी करून ठेवली आहे. या सामुग्रीतून दिसणारे त्यांचे रूप इतके देखणे आहे की, 'खरंच आपण त्यांना ऐन उमेदीत पहायला हवे होते, ते अजोड गाणे ऐकायला हवे होते' अशी एक टोचणी सतत मनाला लागते.

जुन्या ध्वनिमुद्रिकातून त्यांच्या गाण्याची झलक ऐकायला मिळते. शब्द–उच्चारांचे लाघव, लयीचा लडिवाळ नखरा आणि आवाजातील माधुरी त्या जुन्या अवशेषातूनही लक्षात येते. म्हणूनच असे वाटते की त्या गंधर्वयुगाचा काळ ज्यांनी याची देही याची डोळा पाहिला 'तेचि पुरुष दैवाचे!'

गंधर्वयुग

साहित्य, कला, संगीत सर्वच आघाडीवर महाराष्ट्रास मरगळ आली असता सन १८८० मध्ये एक चमत्कार घडला. नीरस, कंटाळवाण्या वातावरणातून "शाकुंतला"सारखे ताजे तजेलदार कमळ उमलले. त्याने अवतीभोवतीची कुरूपता नष्ट केली. कै. अण्णासाहेब किर्लोस्करांनी ही किमया केली. सुरवातीला शंकरराव मुजुमदारांनी ही शकुंतला साकार केली. नंतर भाऊराव कोल्हटकरां-सारखा रूपसंपन्न गायक नट मराठी रंगभूमीवर आला, आणि त्याने गाणारी शकुंतला साकार करून दाखविली. त्यांच्या आकस्मिक निधनानंतर मात्र चांगल्या नायिकेची वाण मराठी रंगभूमीला जाणवू लागली.

परंतु मराठी रसिकताच नशीबवान म्हणायची. कारण याच सुमारास 'नारायण श्रीपाद राजहंस' नावाच्या १७ वर्षाच्या युवकाने रंगमंचावर प्रवेश केला. अर्थात् टाकीचे घाव सोसल्या-शिवाय काही या देवाचे देवत्व सिद्ध झाले नाही, हे त्यांचे चरित्र पाहिल्यावर लक्षात येते. २६ जून १८८८ मध्ये सातारा जिल्ह्यातील "नागठाणे" गावी एका सामान्य कुटुंबातच या असामान्य कलाकाराचा जन्म झाला. वयाच्या अवघ्या दहाव्या वर्षी लोकमान्य टिळकांना त्याने गाणे म्हणून दाखविले आणि त्या गुणग्राही विद्वानाने "हा, तर बाल-गंधर्वच गातो आहे" म्हणून त्या बालकाची अचूक गुण-परीक्षा केली. पुढे काळाने त्यांचे हे भाकीत शब्दशः खरे केले. गायनाचे सुरवातीचे धडे नारायणाने त्यावेळचे गायक मेहबूब खाँसाहेब यांच्याकडे घेतले. परंतु रूढ अर्थाने जी तपश्चर्या आपल्याला अभिप्रेत असते, म्हणजे तपेच्या तपे गुरुचरणी बसून संगीत साधना करणे असा प्रकार नारायणाच्या बाबतीत घडला नाही. याला कारण देवाने निसर्गतःच गंधार त्याच्या गळ्यात ठेवूनच, पृथ्वीतलावर त्याला पाठविले. यक्ष, किन्नर योनीतून केवल बहुजनसुखाय हा गंधर्व मराठी रंगमंचावर अवतरायचा होता.

घडण आणि वाटचाल

अर्थात गळ्यात गंधाराचा ताईत जरी हा बांधूनच आला असला तरी तो गंधार उजळायचा होता. या काळात सुरवातीला किर्लोस्कर नाटक मंडळीतून या मुलाला फुटक्या काठाचे मडके म्हणून प्रवेश नाकारण्यात आला होता. पुढे कोल्हापुरचे छत्रपती खुद्द श्री. शाहू महाराज यांनी मिरजेच्या धन्वंतरीकडून या मुलावर उपचार करविले. आणि त्याला कंपनीत घ्यावे अशी शिफारस केली. त्यानंतर लोकमान्य टिळकांनी पुढाकार घेऊन त्याला कंपनीत घ्यायला लावले व नंतरच या गुणी नटाचा नाटकात प्रवेश झाला. त्यामुळे शाहू महाराज किंवा लो. टिळकांची मराठी रंगभूमी सदैव ऋणी राहील. असे रत्नपारखी दुर्मिळच असतात.

नारायणाने केलेल्या 'शाकुंतला'च्या पहिल्या प्रयोगातच प्रेक्षकांनी त्याला उचलून धरले. या प्रयोगाला खुद्द शाहूमहाराज हजर होते. देवल मास्तर, गणपतराव बोडस आणि चिंतोबा गुरवांसारखे एकसे एक उस्ताद तालीम मास्तर त्यांना ऐन उमेदवारीच्या काळात लाभले. आणि मूळच्या तेजस्वी हिऱ्याला पैलू पडू लागले. त्या तेजाने मराठी रसिकतेचे डोळे निवू लागले. "निवू लागले" या क्रियापदात जो शांत भाव आहे तोच त्यांच्या व्यक्तिमत्वाच्या संदर्भात अभिप्रेत आहे. डोळे दिपविण्यासारखी प्रखरता त्यांच्या व्यक्तिमत्वात तर नव्हतीच पण गाण्यातदेखील नव्हती. मा. दीनानाथ किंवा केशवराव भोसले यांच्या गाण्यातला ओज वेगळा आणि बालगंधर्वांच्या गाण्यातले तेज वेगळे. चंद्रकळेसारखे शांत मनोहर शीतल असे हे गाणे होते. तसाच तो अभिनयही होता. या नंतर श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकरांच्या 'प्रेमशोधन'सारख्या नाटकातूनही त्यांनी समर्थ अभिनय केला. यानंतरची महत्त्वाची घटना अशी ही घडलेली दिसते की श्री. काकासाहेब खाडिलकरांनी या नाटकाच्या तालमी घेतल्या आणि याच घटनेने सन १९१० मध्ये कृष्णाजी प्रभाकर खाडिलकर आणि बालगंधर्व हा योग इथे जुळून आला. आणि किर्लोस्कर नाटक मंडळीसाठी एखादे नाटक लिहावे

असे खाडिलकरांना तीव्रतेने वाटले आणि रंगभूमीवर दिमाखाने गाजलेल्या 'मानापमान' नाटकाचा जन्म झाला. श्री. गोविंदराव टेंबे यांच्याकडे नाटकाच्या संगीताची जबाबदारी देण्यात आली. आणि 'संगीत दिग्दर्शक' या वेगळ्या भूमिकेची सुद्धा निवड करण्यात आली. तत्पूर्वी नाटककारच संगीत दिग्दर्शन करीत असत.

'मानापमान'च्या चालीविषयी प्रत्यक्ष गोविंदराव टेंबे म्हणतात की, "अल्लादियाखाँसाहेब भास्करबुवा बखले, गोहरजान, मलकाजान वगैरे गायक गायिकांच्या रंगतदार चीजा मी ऐकल्या होत्या. परंतु त्या गायकीची तऱ्हा दक्षिणेत फैलावली नव्हती, कोणाला साधलीही नव्हती. त्या संगीताची शोभा बालगंधर्वांच्या गळ्यातून एका निराळ्या रंगाने खुलेल अशी मला व त्यांनाही खात्री वाटत होती."

गोविंदरावांचे हे उद्गार दोघांच्याही स्वभावावर आणि सामर्थ्यावर प्रकाश टाकणारे आहेत. रसानुकूल संगीत योजनेमुळे मानापमानाचे प्रयोग खूप गाजले. आणि ख्याल गायकीचा हळूहळू रंगभूमीवर प्रवेश झाला. आजवर स्वतंत्र मराठी नाटकात न दिसलेली शृंगाररसाची खुलावट आणि बालगंधर्वांचा अप्रतिम अभिनय यामुळे गुजराथी, कानडी प्रेक्षकवर्ग, आणि महाविद्यालयीन विद्यार्थी यांच्यापर्यंत मराठी नाटकाची लोकप्रियता पोहोचली. 'हा टकमक पाही' म्हणणारी भामिनी प्रेक्षकांना बेहद्द आवडली.

यानंतर रंगभूमीवर आलेल्या खाडिलकरांच्याच 'विद्याहरण'मधील देवयानीच्या भूमिकेत बालगंधर्वांनी अभिनयाची वेगळीच बाजू प्रेक्षकांना दाखविली. ही देवयानी भामिनीपेक्षा निश्चित वेगळी होती. तेजस्वी, तामसी अशी ही नायिका तितक्याच दिमाखात त्यांनी सादर केली. या नाटकातील पदांना संयुक्त संगीत दिग्दर्शनाचे भाग्य लाभले. स्वतः बालगंधर्व, भास्करबुवा बखले आणि गोविंदराव टेंबे यांनी मिळून पदांना स्वरबद्ध केले. १९१६ मधेच 'संशयकल्लोळ' या मराठीतल्या सर्वोत्कृष्ट विनोदी नाटकाचे प्रयोगही गंधर्व मंडळींनी सादर केले. गणपतराव बोडस यांच्यासारखा नटवर्य फाल्गुनरावाच्या भूमिकेत आणि बालगंधर्व रेवती म्हणून उभे असता प्रयोग न रंगेल तरच नवल. हास्य, शृंगार खटयाळपणा यांचे मिश्रण असलेली एक सामाजिक नायिका त्यांनी आपल्या अभिनयाने आणि गाण्याने लोकप्रिय केली.

बालगंधर्वांच्या नाटयजीवनाचा आलेख पहातांना यानंतर विचार करावा लागतो तो याच सुमारास म्हणजे १९१६ मध्ये गाजविलेल्या "स्वयंवराचा". अनेक समीक्षकांनी म्हटल्याप्रमाणे "स्वयंवर" हा बालगंधर्वांचा जलसा होता. किंबहुना त्यांच्यासाठीच जणू काही खाडिलकर यांनी ही रुक्मिणी घडविली होती. भास्करबुवा बखलेंसारख्या गायनाचार्यांचे ख्याल गायकीवर आधारलेले संगीत ही स्वयंवराची खास सामर्थ्याची जागा होती. रुक्मिणीचा संयत आणि नर्म शृंगार, आणि स्वकीयांसाठी स्वसुखाचा त्याग, यावर आधारलेले 'स्वयंवर' यातील पदांनी आजही लोकप्रिय असलेले दिसते.

भाषाप्रभू गडकरी आणि गंधर्वांची युती होऊन रंगभूमीवर आलेले 'एकच प्याला' हे अमर आणि अजोड नाटक याच सुमारास गंधर्व संगीत मंडळींनी तुफान लोकप्रिय केले. निष्कर्षावरून असे सिद्ध झाले आहे की, त्यावेळीसुद्धा बालगंधर्वांनी उभी केलेली 'सिंधू' ही प्रेक्षकांना सर्वात अधिक आवडलेली भूमिका होती. राजवस्त्रात खुलून दिसणाऱ्या या नटसम्राटाला फाटक्या लुगडयात रंगभूमीवर आणण्याचा निश्चयच राम गणेश गडकरींनी केला होता आणि अभिनयापुढे वस्त्रांची काही किंमत नाही हेच जणू बालगंधर्वांनी सहज सुंदर अभिनयाने सिद्ध करून दाखविले. आतापर्यंत दाखविलेल्या पौराणिक किंवा सामाजिक शृंगारिक नायिकांपेक्षा कारुण्याची मूर्ती अशी सिंधू ही त्यांच्या गायनाची आणि अभिनयाची कसोटी होती आणि त्या कसोटीला ते पुरेपूर उतरले. कव्वाली ढंगाची पदे, भावनेच्या दृष्टीने ओतप्रोत भरलेली होती. 'मानस का बधिरावे' या गीतापासून यातील

शोकांतिकेचे बीज फुलत जाते, "चंद्र चवथीचा" आणि "बघु नको मजकडे" या गाण्यातले मूर्तिमंत वात्सल्य अभिनयाच्या जोडीने रंगभूमीवर अवतरे, यात अतिशयोक्ती नाही.

ज्या नाटकाच्या नेपथ्यासाठी बालगंधर्वांनी त्याकाळातही ७२००० रु. खर्च केला असे राजवैभवी नाटक 'द्रौपदी' हे बालगंधर्वांनी मोठ्या वैभवात सादर केले. यापायी त्यांना अफाट कर्ज झाले. परंतु त्यांनी ते इतरांची मदत नाकारून स्वतःच्या अभिनय कर्तृत्वावरच फेडले ही एक आश्चर्य-कारकच घटना म्हणावी लागेल.

खाडिलकरांची 'मेनका' ही नारायणरावांनी सादर केलेली शेवटची प्रभावी स्त्री–भूमिका ठरते. वाढत्या वयाचा कोणताही परिणाम त्यांच्या या भूमिकेत दिसला नाही हे या संदर्भात नमूद करावेसे वाटते. हालचालींमधील चपलता आणि सहज सुंदर सफाईदारपणा या त्यांच्या अभिनयातील जमेच्या बाजू अगदी भक्कम होत्या.

या सगळ्या भूमिका गाजवित असता खास लोकाग्रहास्तव "संयुक्त मानापमान" आणि "संयुक्त सौभद्र" यासारखे अमाप रसिकप्रिय ठरलेले प्रयोग त्यांनी "केशवराव भोसले"सारख्या तळपत्या तेजाच्या अभिनय आणि गानसम्राटाबरोबर करून स्वतःचे कर्तृत्व सुद्धा सिद्ध केले. संगीत क्षेत्रातील सूर्य आणि चंद्र एकाचवेळी चमकत असलेले ज्या नशीबवान प्रेक्षकांनी पाहिले त्यांच्या भाग्याचा हेवा, आज आपल्याला वाटल्याशिवाय राहील काय? मुख्य म्हणजे हे संयुक्त प्रयोग गांधींनी काढलेल्या "टिळक स्वराज्य फंडा"साठी झाले होते. ही घटना त्यांच्या व्यक्तिमत्वाच्या वेगळ्या अंगाचा परिचय करून देणारी आहे.

गंधर्व गायकी

बालगंधर्वांच्या नाट्यजीवनाचा आलेख पाहिल्यानंतर त्यांच्या गायकीवर बोलणे क्रमप्राप्त ठरते. वास्तविक बालगंधर्वांच्या संदर्भात बोलताना अभिनय आणि गाणे या गोष्टी अभिन्न होत्या या गोष्टीचा मुद्दाम उल्लेख करावासा वाटतो. त्यांचे गाणेही साभिनय होते. म्हणून भूमिकेतील रसाविष्कार ते गाण्यातून सहज घडवित असत. त्याचे गाणे हे अभिनयापासून वेगळे काढता येत नसे. "दादा, ते आले ना?" म्हणून हर्षभराने वेडावलेली रुक्मिणी "नाथ हा माझा मोही खला" म्हणताना सुद्धा तेवढीच भावविभोर झालेली दिसते. तद्रूपता किंवा तादात्म्य ही आदर्श नटाची कसोटी. बालगंधर्व या कसोटीवर पूर्णपणे उतरतात. भूमिकेशी एकरूपता हे त्यांचे खास वैशिष्टच होते. म्हणूनच त्यांचे गायन हृदयाला भिडत असे.

त्यांच्या गायनावर, त्यांच्या समकालीन समीक्षकांनी जे काही लिहून ठेवले आहे त्यावरून त्या गाण्याचे अलौकिक असे स्वरूप लक्षात येण्यास मदत होते. गोविंदराव टेंबे, भास्करबुवा बखले आणि मा. कृष्णराव यांच्या संगीत दिग्दर्शनाखाली त्यांनी नाट्यपदे गायली, पण त्यामध्ये स्वतःचा रंग, स्वतःची शैली मिसळून गायली. मधुर आणि मादक आवाज, लयकारीचा नखरा आणि ताला-तील अचूक समज यांचा त्रिवेणी संगम त्यांच्या गायनात होत असे. याचा प्रत्यय त्यांच्या ध्वनि-मुद्रिका ऐकतांना आजही आपल्याला येतो.

गानमहर्षी अल्लादियाखाँसाहेबांच्या संदर्भातील एक आठवण नमूद करण्यासारखी आहे. भास्करबुवा बखले या आपल्या शिष्योत्तमाला अनेक दुर्मिळ चीजा त्यांनी शिकविल्या. संगीत दिग्दर्शन करताना या चीजांचा उपयोग भास्करबुवांनी केला अशी तक्रार काही शिष्यांनी खाँसाहेबांजवळ केली. भास्करबुवांनी हा आरोप मान्य करून त्या चीजा कोणाला शिक-विल्या आहेत व का शिकविल्या आहेत ते ऐकण्यासाठी खाँसाहेबांना 'स्वयंवर'चा प्रयोग पहाण्यासच नेले. त्यावेळी 'सूर–संगत राग विद्या' या तिलककामोदमधील घराणेदार चीजेवरील "मम सुखाची ठेव देवा" हे पद सुरू झाले. त्या गाण्यातील अनुपम लाघव, आणि मूळ चीजेला धक्का

न लावता केलेली सुरेल अशी मांडणी यामुळे खाँसाहेब भारावून गेले. आणि भान न राहून 'जीते रहो' अशी कडाडून दाद त्यांनी बालगंधर्वांच्या गाण्याला दिली, आणि आपल्या शिष्याजवळ, भास्करबुवांजवळ प्रांजळ कबुली दिली की, "बेटा ज्या दिमाखाने तू ही चीज ज्या गळ्यातून मांडलीस ती दुसऱ्या कोणालाही जमली नसती. तुझा शागीर्द गंधर्व हा खरोखरच गंधर्व आहे." आणि त्या दिवसापासून प्रत्येक प्रयोगाच्या वेळी पहिल्या रांगेतील मधली खुर्ची ही खाँसाहेबांची राखीव खुर्ची झाली. ही घटना एकसमयावच्छेदेकरून तिघांच्याही मोठेपणाची ओळख करून देणारी आहे यात शंका नाही.

संगीत क्षेत्रातील अतिरथी, महारथींनी बालगंधर्वांच्या गायनापुढे मान तुकविली आहे. अखंड तपश्चर्येनेच जे साधू शकते ते बालगंधर्वांना सहज साधत असे. गोविंदराव टेंबे म्हणत असत की "जबरीदार स्वरेल आवाज, लवचिक गळा, दाणेदार तान, ताल व लयीचा उपजत पक्केपणा याशिवाय त्यांच्या गळ्यात अशी काही लडिवाळ लटक होती की जणू काही एखाद्या मुलीच्या कानातील डूलच ! निर्व्याज लीलेने ते केव्हा व कोठे हलतील व वेड लावतील याचा नियमच नाही." ही सर्व विशेषणे त्यांच्या गाण्यातील एकेका गुणाचे वर्णन करण्यास पुरेशी आहेत. ख्याल गायकी, ठुमरी आणि कव्वाली हे तिन्ही ढंग एकमेकात मिसळून त्यांच्या गाण्यात परिपक्वता निर्माण झाली होती. गायकी-मधला कोणताही प्रकार त्यांना भुलवित असे, गोविंदराव टेंबे यांनी म्हटल्याप्रमाणे बालगंधर्वांनी पुरबचा खास रंग आत्मसात करण्याऐवजी आपला स्वत.चाच रंग त्या चालींना दिला व त्या लोक-प्रिय केल्या. हिंदुस्थानी संगीतातील लालित्य आणि मादकता त्यांनीच प्रथम रंगभूमीवर आणली. अभंग गायनाचा स्वतंत्र बाज सुद्धा त्यांनी 'कान्होपात्रा' नाटकातील पदातून दाखविला आहे. यासाठी त्यांना मा. कृष्णरावांच्या संगीत दिग्दर्शनाची मदत झाली. गायनाची विविध अंगे अगदी यशस्वीपणे त्यांनी रंगभूमीवर सादर केली, त्यात लावणी घाट सुद्धा कधीकधी दिसतो, त्यासाठी 'वद जाउ कुणाला' सारखे सौभद्रातले पद ऐकायला हवे. "मी धरीन चरणऽऽ", या चरण नंतरची फिरकी आणि भिंगरीची तानांची लड ही खास लावणीतली आहे. 'माडीवरी चल ग गडे" यातीलही खास लावणीबाजाच्या ताना सुंदर आहेत. 'टप्पा' अंगाचे "पांडुनृपति" हे पद ते हमखास 'वन्स-मोअर, घेऊन गात असत. सुप्रसिद्ध समीक्षक केशवराव भोळे यांनी त्यांच्या संदर्भात म्हटले आहे की, "त्यांचे उच्चार स्वच्छ होते. आवाजातील नैसर्गिक गोडवा व झार आकर्षक होती. त्यांच्या गळ्यातून टप्प्याच्या व लावणीच्या गायकीतील फिरक्या सहज निघत." त्या त्या पदातून व्यक्त होणारे भावदर्शन त्यांच्या स्वरातून होत असेच परंतु त्यांचा अभिनयही त्यावेळी तसा अनुकूलच होई. "अरसिक किती हा शेला" म्हणताना सुभद्रेला आलेला राग आणि शेल्यावरचा रुसवा त्यांच्या डोळ्यातून व हावभावातून व्यक्त होउ असे. अशी प्रशंसा केशवराव भोळ्यांनी त्यांच्या अभिनयाची व गाण्याची सुद्धा केली आहे.

संगीत चूडामणी विनायकराव पटवर्धन त्यांच्याविषयी म्हणतात की, श्री. नारायणराव रंग-भूमीवर गाताना प्रसंगोचित रसाचा परिपोष होईल अशा तऱ्हेनेच गातात. गंभीर प्रसंगात गंभीर रागाची योजना असताना ठुमरी गझल पद्धतीचा राग त्यात ते आणणार नाहीत. तसेच पुढे ते म्हणतात की 'गाण्यात कोणत्या ओळीची पुनरुक्ती केली तर चालेल ते शोधण्यात ते पटाईत आहेत;" 'नाही मी बोलत नाथा' ही ओळ पुन्हा पुन्हा म्हणताना त्यात वेगवेगळे सौंदर्य ते आणतात, हे आपल्याला ती ध्वनिमुद्रिका ऐकतांना जाणवते. 'मम आत्मा गमला' मध्ये कधी आऽऽत्मा या शब्दांवर हरकती घेतील तर कधी गमलाऽऽ यावर वेगळ्या नाजूक हरकती घेऊन त्याची खुलावट करतील. 'आकार' शोधून त्याचे सौंदर्य वाढविणे ही खास त्यांची शैली असून आजही नवोदित कलाकार ही पद्धत वापरताना दिसतात. "लाजविले वैऱ्याला" हे "द्रौपदी" मधील साध्या 'भूप' रागातील पद मूळातून ऐकण्यासारखे आहे. 'ला ऽ जविले' यातील ला ऽ नंतरचा हेलकावा खूपच गोड वाटतो.

तसेच 'नरवर कृष्णासमान' मधील 'समाऽन' ही मा ऽ नंतरची स्वरांची लड कर्णांना तृप्त करणारी आहे. 'एकला नयनाला विषय जो जाहला' मधील एऽकला ही 'ए'नंतरची थांबून, मात्रा लांबवून घेतलेली जागा दाद देण्यासारखी आहे.

स्पष्ट आणि लयबद्ध शब्दोच्चार ही खास बालगंधर्वांची खासीयत म्हणूनच नोंद करावी लागेल. या संदर्भात त्यांच्या अनेक ध्वनिमुद्रिका ऐकल्या असता ही बाब विशेष प्रकर्षाने लक्षात आली. कोणत्याही लयीत किंवा तालात त्यांचे गाणे चाललेले असो, यतिभंग शोधूनही सापडायचा नाही. कधी शब्द लांबवून ते म्हणत किंवा, एका मात्रेत दोन शब्द म्हणून पुढे तानेच्या पलटयात ती जागा खुबीने भरून काढत 'मम आत्मा गमला' मध्ये 'न कळत नकळत' हे शब्द पुन्हा पुन्हा ऐकण्यासारखे आहेत.

कठोर व्यंजने किंवा जोडाक्षरे सुद्धा ते अशा सहजतेने उच्चारत की त्यांचे उच्चारातील काठिण्य बोथटून जावे. त्यासाठी नृपकन्या तव जाया या पदातील 'वस्त्राच्छादना' हा शब्दसमूह ऐकण्यासारखा आहे. 'मम आत्मा गमला' या पदातील पुढील पूर्ण पंक्तीच उच्चाराच्या दृष्टीने पहाण्यासारखी आहे. 'अखिलहि खर्चचि करि आप्त देवधर्मवैभवी' गद्यातही उच्चारतांना अडखळायला लावणारी व्यंजने आणि जोडाक्षरे असूनही बालगंधर्व इतक्या सहजलीलेने ती पदात उच्चारतात की त्यांचा अवघडपणा ऐकणाऱ्याला जाणवत नाही. 'अनृतचि गोपाला' यातील 'कटुवार्ता ती ऐकता' मधला कटु शब्द इतक्या लाघवीपणे उच्चारला जातो की तो आपले कटुत्व जाणवू सुद्धा देत नाही. विद्याहरण नाटकातील 'मधुकर वनवन फिरत करी गुंजारवाला' या पदातील शब्द इतक्या सुंदर लयीत आणि जलद म्हटले आहेत की त्या गुंजारवाची कल्पना त्या अर्थावरूनच यावी. ही गोष्ट साधी नाही हे त्यानंतर ज्यांनी ज्यांनी ही पदे गायली त्यांच्या लक्षात आलेच पण ऐकणाऱ्यांच्याही लक्षात आल्याशिवाय रहात नाही. शब्दोच्चार हे त्यांचे खास सौंदर्यस्थळ ठरते ते यामुळेच. लय आणि तालाचे बंधन पाळून केलेले सहज सुंदर उच्चार आणि तेही सुरेल ही त्यांची खासीयत आहे.

गंधर्व परंपरा

म्हणूनच श्री. बाबूराव जोशी यांनी इथे निर्माण झालेल्या गायनाला गंधर्व परंपरा असे सार्थ नाव दिले आहे. यामागचे शिल्पकार गायनाचार्य भास्करबुवा बखले होत. आकर्षक मुखड्याच्या दुर्मिळ चाली त्यांनी पदाला बांधल्या. त्यांचाच प्रभाव असलेले श्री. गोविंदराव टेंबे व त्यांचेच शिष्य मा. कृष्णराव यांनी ही परंपरा काही काळ जागती ठेवली. बालगंधर्वांनी या सुंदर चालींचे आपल्या गायनाचा रंग मिसळून चीज केले. म्हणूनच संगीताच्या भाषेत म्हणजे गंधर्व घराणेच इथून सुरू झाले. जुन्या नाटकातील पदांच्या काही चाली सुद्धा या पद्धतीने बदलण्यात आल्या. सुगम रागदारीतील आकर्षक स्वरसमूह हे त्यांचे सामर्थ्य स्थळ होते. यमन, भूप, बिहाग, भीमपलास या सोप्या परिचित रागाबरोबरच बालगंधर्वांनी सूरमल्हार, शंकरा, कलिंगडा हे राग सुद्धा आपल्या पदातून लोकांना सहज गाऊन दाखविले. 'अनृतचि गोपाला' मधील सूरमल्हार दिसायला वाटतो तितका सोपा नाही असे 'रामकृष्णबुवा वझे' आपल्या शिष्यांना सांगत असत.

सौंदर्याविष्कार हे त्यांच्या गायनाचे अंगभूत वैशिष्ट्य होते. रंजकता आणि लडिवाळपणा या गुणांनी ते आपले गायन अगदी परिणामकारक करून टाकीत. त्यावेळी एखाद्या रागात वर्ज्य असलेल्या स्वराने रसनिष्पत्ती होत असेल तर ते विनासायास तो स्वर त्या रागिणीत वापरत. पण त्यामुळे जो भावाविष्कार होई किंवा पदात जे वेगळे सौंदर्य निर्माण होई ते पाहून मोठेमोठे गायकही चकित होत व त्या स्वराला आक्षेप घेत नसत. कारण त्यांची निवडच इतकी अचूक आणि पेशकारी इतकी रसपूर्ण असे की त्यामध्ये त्या स्वराची गरजच तिथे आहे असे वाटावे उदा. त्यांच्या गाजलेल्या भीमपलास मधील शुद्ध निषाद किंवा 'मम आत्मा गमला' या बिहाग मधील पदात दिसणारी मांड रागाची छाया; त्या रागात एक वेगळे सौंदर्य निर्माण करते.

त्यांच्या गाण्यातील 'लय' ही आजवर मर्मज्ञ रसिकांना आणि मोठमोठ्या गायकांनाही स्तंभित करणारी विशेषता ठरली आहे. बाबूराव जोशींनी म्हटल्याप्रमाणे वृक्षाला जशी वेल सर्वांगाने बिलगते तशी त्यांच्या स्वरांभोवती लयीची गुंफण असायची. आणि या लयीत कमालीची सहजता होती. कुठेही आदळ आपट न करता पाण्याचा संथ प्रवाह वहात असावा असे त्यांचे गाणे आहे. आणि ते दिसते तितके सोपे नाही हे त्याचे आणखी एक वैशिष्ट्य आहे.

लयीप्रमाणेच 'गंधर्व ठेका' ही त्यांनी मराठी नाट्यपदाला दिलेली अमोल देणगी आहे. 'अध्धा' आहे असे वाटणारा तितक्याच मात्रांचा पण मात्रे मात्रेला थोडी हुलकावणी देणारा हा ठेका, ते इतक्या सहजतेने गात की ते त्यांचे सामर्थ्य वाटावे. त्रितालातील अध्ध्यासारखे १६ मात्रात गुंफलेले पण एक डौलदार वजन असलेले हे तालाचे स्वरूप त्याच्या वेगळेपणामुळे उठून दिसते. हे वजन संभाळून गाणे ही तालाला संभाळून गाणाऱ्यांनाच जमणारी गोष्ट आहे. कारण त्या पदातील शब्दच मुळी तशा पद्धतीत लयीमध्ये लपेटलेले असतात. 'नाथ हा माझा' सारखे पद याची साक्ष देणारे आहे.

बालगंधर्वांनी आणलेली ही ताल, लयींची वैशिष्ट्ये आजवरच्या सर्वच गायक गायिकांना मोह पाडून गेली आहे. गंधर्व परंपरेचे अनुकरण या लोकप्रियतेतूनच पुढे होत गेले ते आकर्षण आज-तागायत कायम आहे.

व्यक्तिविशेष

'गंधर्व गायकी' ही बाल गंधर्वांनी मराठी रंगभूमीला दिलेली अमोल देणगी आहे. सारंगी आणि ऑर्गनची साथ सुरू करून बालगंधर्वांनी एक नवा पायंडाच नाट्यसंगीताच्या संदर्भात पाडलेला दिसतो. कादरबक्षसारखा कसलेला सारंगीया त्यामुळे लोकांना परिचित झाला. ऑर्गनच्या साथीमुळे एक नवा बाज त्या संगीताला मिळाला. श्री. कांबळे सारखे किंवा श्री. बापूराव पेंढारकरां-सारखे ऑर्गन वादकही त्यांना मिळाले. उस्ताद थिरकवासारख्या तबला नवाजाला त्यांनी कंपनीत ठेवले होते. बाल गंधर्वांची गुण ग्राहकता असे साथीदार निवडण्यात आणि टिकविण्यात दिसून येते. त्याच्यासारख्या लयीच्या बादशहाबरोबर वाजविण्यात थिरकवासाहेब स्वतःला धन्य समजत. पु. ल. देशपांडयांनी बालगंधर्वांच्या संदर्भात म्हटले आहे की 'समेची त्यांनी वाट पाहिली नाही तर समच त्यांची वाट पहात असे.' हे अगदी अचूक वर्णन आहे हे आपल्याला पटते.

बालगंधर्वांचे आयुष्य म्हणजेच जणू काही रंगभूमी आणि संगीत हेच होते. त्यांच्या आयुष्या-तील तो सर्व श्रेष्ठ आणि एकमेव आनंद होता. रसिकजन हे त्यांचे 'मायबाप' होते. नाट्यकला ही ही त्यांच्या आयुष्याची सार्थकता होती. तपश्चर्या होती. रंगभूमीवर येताना अत्यंत काळजीपूर्वक दक्ष राहून, पूर्ण साजशृंगार करूनच ते येत असत. त्यांच्या पहिल्या प्रवेशानेच रसिक हृदये ते काबीज करीत. त्यांनी जी काही उधळपट्टी केली ती रंगभूमीवरच्या रुक्मिणीसाठी होती, सुभद्रेसाठी होती. फुलांनी मंडित अशी शकुंतला त्यांच्या रूपानेच प्रथम रंगभूमीवर आली. स्त्री सौंदर्याचा एक आदर्शच त्यांच्या रूपाने मराठी प्रेक्षकांना पहायला मिळाला. केशभूषा किंवा वेषभूषा यांच्या नव्या पद्धतीच त्यांनी सादर केल्या. त्या लोकप्रिय केल्या.

पर्यायाने एक सौंदर्यदृष्टीची देणगीच त्यांनी प्रेक्षकांना बहाल केली. त्यांच्या अभिनयावर व गायनावर दोन पिढ्या पोसल्या गेल्या! अशी नवी परंपरा निर्माण करणे ही निश्चितच मोठी गोष्ट आहे.

गंधर्व नाटक मंडळी हे त्यावेळचे एक कुटुंब असे. रंगभूमीवर जोगळेकर, केशवराव भोसले किंवा गोविंदराव टेंब्यांसारख्या अनेक नायकांबरोबर त्यांनी प्रयोग केले. परंतु खऱ्या अर्थाने गंधर्व नाटक मंडळीचे ते अनभिषिक्त 'नायक' होते. कंपनीतल्या सर्व लोकांना चांगले ल्यायला आणि खायलाही मिळावे हा त्यांचा कटाक्ष असे. त्या पायी ते खर्चाला मागेपुढे पहात नसत.

नागपूरकरांच्या दृष्टीने जुन्या अनेक आठवणी रसिकांच्या मनात असतील. श्रीमंत बाबूराव देशमुख यांच्याकडे ते अखेरच्या दौऱ्यात आल्यावर येत असत. त्यावेळी त्यांच्या घरी भजनाचे कार्यक्रम होत. अशी आठवण त्यांचे चिरंजीव श्री. मधुकरराव देशमुख यांनी सांगितली. त्यावेळी श्री. बाबूरावांनी बालगंधर्वांना चांदीचा देव्हारा भेट दिल्याची माहितीही त्यांनी सांगितली. बालगंधर्वांच्या दुर्मिळ ध्वनिमुद्रिकांचा संग्रह, त्यांच्या सौजन्यानेच, पहायला आणि ऐकायला मिळाला.

अशा या लयताल, सुरांच्या बादशहाचे वर्णन किती करावे तेवढे थोडेच आहे. सहज, स्वाभाविक परंतु अवघड गाणे ते सोपे वाटावे असे गात. मखमलीच्या गालिच्यावर टपोऱ्या मोत्यांची माळ ओघळावी तशा त्यांच्या मुलायम आवाजातील दाणेदार तानांचा गुंजारव त्यांच्या ध्वनिमुद्रिका ऐकल्यानंतर सतत मनात होत रहातो. तिन्ही लोक आनंदाने भरून 'अवघाचि संसार सुखाचा' करणाऱ्या त्या नटसम्राट गंधर्वाला, रसिकजन त्यांच्या जन्मशताब्दीच्या निमित्त्याने, मुजऱ्याशिवाय दुसरे काय अर्पण करणार ?

क्वा. नं. ९ व्ही. आर. सी. ई., नागपूर.

'बोला अमृत बोला'

निवेदन : मास्टर कृष्णराव, शब्दांकन : सुधाकर अनवलीकर
(सुपर्ण प्रकाशन, पुणे, प्रथमावृत्ती १९८५)

एखादेवेळी कळत–नकळत मास्तर बालगंधर्वांशी आपली तुलना करीत. अखेरच्या काळात बालगंधर्वांना भेटण्याचा मला योग आला होता. 'रंगभूमीवर व खुद्द जीवनात अपार वैभवाचे दिवस घालविलेल्या बालगंधर्वांना मी अखेरीस विकलांग व निष्कांचन अवस्थेत पाहिले. तथापि त्यातही समाधानाची छटा होती. विषाद, विखार नव्हता. 'सुखदुःखे समेकृत्वा लाभालाभौ जयाजयौ । हे तु तुम्हाला जमवून कसे घेता येते ?' असा मी बालगंधर्वांना प्रश्न केल्यावर ते म्हणाले होते, 'भजन' होण्यापूर्वी मी ज्ञानोबारायांच्या अभंगाची भैरवी म्हणतो. ती अशी—हेचि मागतो मी आता, परिणाम गोड व्हावा, मागे जन वाखाणती, म्हणती पुण्याचा ठेवा । माझ्या जीवनाचे हेच सार आहे.'

मास्तरांना एका भेटीत मी बालगंधर्वांशी बोलण्यात आलेल्या मुलाखतीची ही आठवण सांगितली. त्यांच्या डोळ्यात पाणी आलं. ते म्हणाले, 'तुलना कुणाचीच करू नये. नारायणराव ते नारायणराव, त्यांची सर कुणालाही येणार नाही. पण एक आहे. नारायणरावांची वृत्ती तुकारामासारखी होती. उदार. मी मात्र एकनाथासारखा व्यवहारी, संसारी झालो. म्हणून तर हे कृतार्थ जीवन जगत आहे.'

(प्रस्तावना–सुधाकर अनवलीकर–पृ. ७)

अनुक्रमणिका

ज्ञानेश्वर
साधू

राजहंस बालगंधर्व

"संसार ही रंगभूमी आहे" असे आंग्लकविवर शेक्सपीयर म्हणतो. तर त्यांच्या कितीतरी आधी कविकुलगुरू कालिदासाने "रंगभूमीवरील नाट्य हे भिन्नरुची लोकांना त्यांचे समाराधन करून रंजविते" असा स्वतःचा अनुभव सांगून ठेवला आहे. आपल्या संतांनी तर नाट्याची अध्यात्माशी सांगड घातली आहे. ज्यांना आपला संसार परमार्थरूप करून जीवन सर्वतोपरी सार्थकी लावायचे असेल त्यांनी रंगभूमीवरील नटांप्रमाणे साक्षीभावाने जगायला शिकावे ही संतांची शिकवणूक. ही प्रामाणिकपणे जीवनात उतरविणारे जे नट महाराष्ट्रात होऊन गेलेत त्यात बालगंधर्वांचे स्थान फार वरचे आहे. अगदी जवळची व्यक्ती मरण पावल्याची वार्ता कळल्यावरही त्या दिवशीच्या नाटकात घेतलेली भूमिका समरसतेने वठविणारे 'बालगंधर्व' स्थितप्रज्ञाच्या तोडीचे नव्हते काय ? "सुखी संतोषा न यावे । दुःखी विषादा न भजावे । आणि लाभालाभ न धरावे । मनामाजी ॥" ही वृत्ती अंगी बाणविणारे नट खरोखर धन्यच होत. बालगंधर्व आपल्या स्वर्गीय गायनासाठी तर प्रसिद्ध होतेच पण त्याचबरोबर ते अध्यात्मही जगत होते हे विशेष महत्त्वाचे म्हणता येईल. अध्यात्म व संगीत यांचे सहजीवन महाराष्ट्राला अपरिचित नाही.

बालपणीच मध्यमा वाणीची मधुरता प्राप्त झालेले नारायणराव राजहंस यांनी गाणे गोड केले अन् ते बालगंधर्व झाले. मधुर कंठ लाभलेले महाभाग महाराष्ट्रात कमी नव्हते. तथापि सोन्याला सुगंध यावा याप्रमाणे बालगंधर्वांच्या आवाजाला माधुर्याचे कोंभ फुटू लागले. आणि आपल्या मोहक गायनशैलीने त्यांनी मरहूम अबदुल करीमखां अलादियाखांसाहेब, उस्ताद थिरकवा, सय्यद हुसेनखां यांच्यासारख्या गायन वादनधुरीणांना वश करून घेतले होते. शास्त्रगत तंत्राचे आडवळणाचे पाणी बाजूला सारून माधुर्याचे शुद्ध दूध तेवढे स्वीकारून बालगंधर्व संगीताच्या मानस सरोवरातील 'राजहंस' ठरले. वांशिक नाव सार्थ करणारे नारायण श्रीपाद हे राजहंस–कुलभूषण शोभले. शास्त्राला माधुरी आणली आणि माधुर्यात शास्त्र भिजवून काढले. शास्त्राची कालिंदी मधुरतेच्या गंगेत आणून सोडली, सत्प्रवृत्तीची सरस्वती आतून वाहात होतीच. अशा प्रकारे बालगंधर्व संगीताचे प्रयाग माधव क्षेत्र बनले. त्रिवेणी संगमात शुचिर्भूत होण्यास भाविक लोक उत्सुक असतात तसे बालगंधर्वांचे सर्वांगमधुर गाणे ऐकण्यास गानरसिक सज्जन धन्यता मानत असतात, भगीरथाने तप.साधनेने त्रिपथगा गंगा स्वर्गातून पृथ्वीवर आणली ती 'भागीरथी' म्हणून पवित्र झाली. तशी नारायणराव राजहंसांनी शास्त्रशंभूच्या जटाजटातून स्वरमयी सुरनदी रंगभूमीवर आणली अन् ते 'बालगंधर्व' गाजले. आजही मोठमोठे गवय्ये माधुर्याच्या शोधात असलेले पाहिले म्हणजे बालगंधर्व संगीत सृष्टीतील चमत्कार वाटतात.

बालगंधर्वांची जन्मशताब्दी साजरी करताना त्यांचे गानगुरू संगीत तेजोभास्कर पं. भास्करबुवा बखले यांची आठवण होणे स्वाभाविकपणे क्रमप्राप्त आहे. बालगंधर्वांच्या निरनिराळ्या नाट्यपदांना साज चढविला तो भास्करबुवा बखलेंनी हे जाणकार जाणतातच. यादृष्टीने बालगंधर्व हे भास्करबुवांनी महाराष्ट्राला दिलेली देण म्हणता येईल. भास्करबुवा झाले नसते तर आपल्याला बालगंधर्व उमजले नसते. आजच्या प्रक्षुब्ध अशा पंजाबात 'भास्कर संगीत महोत्सव' मोठ्या श्रद्धेने प्रतिवर्षी

साजरा होत असतो. भारतातील ख्यातनाम संगीत वादनपटू यात प्रेमादराने भाग घेत असतात. याप्रसंगी मला बालगंधर्वांची आठवण येत असते आणि मग त्यांच्या नाटयपदांच्या कॅसेट ऐकत बसतो. रस्त्याने घराजवळून गानरसिक गाणे ऐकण्याचे निमित्ताने थवकत थवकत जातानाचे दृश्य पाहिले म्हणजे माझा ऊर अभिमानाने भरून येतो. रघुनाथराव पेशव्यांनी अटकेपार झेंडा फडकविला हा इतिहास झाला तर उत्तरेकडील भागात महाराष्ट्र गानशैलीची आकर्षकता वाढत आहे ही वस्तुस्थिती आहे. जेथे जेथे शास्त्र गोड करून गायिले जाते तेथे तेथे बालगंधर्वांची आठवण येत राहते. या दृष्टीने बालगंधर्व चिरंजीव झाले आहेत महर्षी व्यासांसारखे. जे जे माधुर्य ते ते 'गंधर्वोच्छिष्ट' वाटायला लागते.

वास्तविक शास्त्रोक्त रागदारी मधुर करण्याचे एक स्वतंत्र तंत्र असते; पण ती सजावटच. आंतरिक भावगोडी पटवून देण्याची किमया आगळीच असते. ती सर्वांनाच साधते असे नाही. या संदर्भात ज्ञानेश्वरीमधील श्रीकृष्णाशी झालेले अर्जुनाचे बोलणे आठवते--"एरव्ही देवर्षी अध्यात्म गाता । आहाच रागांगेसी जे मधुरता । तेचि फावे येर चित्ता । न लगेचि कही ॥" (१०, १५७). अर्जुन म्हणतो, 'सखया कृष्णा, देवर्षी नारदाने निरनिराळ्या रागांगाचा आश्रय करून अध्यात्माच्या गोष्टी आमच्या घरी येऊन आम्हाला पुष्कळ सांगितल्या. त्यावेळी त्या रागांगाची वरवरची मधुरताच आम्हाला जाणवत होती, दुसरे काही कळत नव्हते. ते तुझ्या रसाळ प्रतिपादनशैलीने मला कळले आहे.' तात्पर्य अंतःकरणातील भाव रसाळपणे मांडण्याची कला दुर्लभ असते. ती बालगंधर्वांना त्यांच्या गुरूच्या कृपेने साधली होती. रंगभूमीची सेवा करीत असताना नाटयसंगीताचे माध्यमातून शास्त्राला माधुर्याची गवसणी घालणारे बालगंधर्व 'परंतु यासम हा' असे ठरले. बालगंधर्वांची नाटयगीते सर्वत्र रुचीने ऐकिली जातात याची फार धन्यता वाटते.

बालगंधर्वांना मी प्रथम पाहिले आणि भरपूर ऐकले ते अमरावतीला. जेथे यदुवर श्रीकृष्णाने आपल्या प्रेयसी रुक्मिणीचे हरण करून जगदंबेच्या साक्षीने पाणिग्रहण केले ती अमरावती. या ठिकाणीच बालगंधर्वांचे 'स्वयंवर' मी प्रथम पाहावे हा अपूर्व सुयोगच नव्हे काय ? १९२७ सालची गोष्ट. ऐन कापसाचा हंगाम साधूनच 'गंधर्व नाटक मंडळी' अमरावतीला आली होती. 'सूरत' से कीरत वडी तशी बालगंधर्वांची कीर्ती अगोदरच येऊन पोहोचली होती. नाटयरसिक त्यांची वाटच पाहात होते. प्रथम प्रयोग 'स्वयंवर'चा ठेवून कंपनीने मोठे औचित्य साधले होते. बालगंधर्वांनी आपल्या साभिनय सुस्वर संगीताने आम लोकांना वश करून अमाप पैसा मिळविला होता. दातृत्वात वऱ्हाडचा पाटील आघाडीवर होता, जमिनीचा कस जाणणारा कास्तकार बालगंधर्वांच्या संगीतामधे रस घेत होता अन् कंपनीला जीवनरस पुरवीत होता. खुद्द बालगंधर्वांना याची पुरेपूर जाणीव होती. २३ जानेवारी १९२८ रोजी थिएटरमध्येच बालगंधर्वांच्या अध्यक्षतेखाली संदेशकार अच्युतराव कोल्हटकरांच्या व्याख्यानाने 'गडकरी स्मृतिदिन' साजरा करण्यात आला होता. त्याप्रसंगी आपल्या अध्यक्षीय भाषणातून बालगंधर्वांनी आपली कृतज्ञता मोठ्या नम्रतेने 'मायबापश्रोते' असे म्हणत व्यक्त केली होती. गडकऱ्यांविषयी बोलताना बालगंधर्व म्हणाले, "गडकऱ्यांनी 'एकच प्याला' नाटकात मला रडायला व दळायला लावले असेल तरी त्यांच्या सिंधूची भूमिका वठवताना मला विशेष उत्साह वाटत असतो." यावर श्रोतृवृन्दातून पडलेल्या टाळ्या मला अजूनही ऐकू येतात, आणि "दादा, ते आले ना, खडा मारायचा झाला तर..." असा अभिनय करतानाची बालगंधर्वांची स्मितमधुर लाजाळू मूर्ती डोळ्यांसमोर उभी राहते.

संगीताची बालपणापासून रुची असल्यामुळे बालगंधर्वांच्या दिव्यमधुर नाटयसंगीताने मी अक्षरशः वेडा झालो होतो. परंतु प्रत्येक प्रयोग पाहायला पैसे कोठून आणायचे ? माझा नाटयनाद पाहून माझे बंधू फारसा विरोध दर्शवीत नव्हते. पण बाहेर उभे राहून संगीताची आतील जादू कशी ठसणार ? अखेर मनाचा हिय्या करून एके दिवशी बालगंधर्वांनाच प्रत्यक्ष भेटण्याचे ठरविले. तो

गुरुवार होता. शाळेतून परतताना सायंकाळी कंपनीचे बिन्हाडी बालगंधर्वांना भेटण्यास गेलो. 'एक विद्यार्थी भेटू इच्छितो, बराच वेळचा बाहेर उभा आहे' असे कळताच मला तावडतोब आत बोलावण्यात आले. "कसं काय देवा, कसं येणं केलत् ? बसा ना." या बोलण्यात शिष्टाचारापेक्षा सौजन्यच अधिक होते. त्याने मला धीर आला. "मला आपले गाणे मनातून आवडते. पण तिकिटामुळे नाटकांना पुष्कळवेळा येणे जुळत नाही. कसे जमावे" मी हळू आवाजात नम्रपणे बोलू लागलो. बालगंधर्व किंचित् हसले आणि जवळच त्यांचे बंधु बापूराव राजहंस (कंपनीचे मॅनेजर) बसले होते त्यांचेकडे वळून ते म्हणाले, "बापू, येत्या शनिवारपासून हे तिकिट चेकरचे काम बघतील. बरं आलाच आहात् तर आज गुरुवारचे भजन ऐकून जा हो. "शुभस्य शीघ्रम्" केवढी आत्मीयता, केवढी गुणग्राहकता ! प्रसंग आठवला की आजही शहारून येते.

भजनावरून आठवले, चारपाच वर्षांपूर्वी पुण्याच्या टिळक स्मारक मंदिरात गुरुपौर्णिमेच्या सोहळ्यात बालगंधर्वांची सुकन्या सौ. नलिनीबाई वाबळे यांचे भजन ऐकण्याचा सुयोग आला होता. त्यांनी आपल्या विशिष्ट भजनशैलीने आपल्या प्रेमळ पित्याची आठवण करून दिली. पित्याची स्वरभावांची हृदयंगम गुंफणे त्यांनी जोपासून ठेवलेली दिसली. कार्यक्रमानंतर मी त्यांना भेटलो पण भारावलेल्या मनःस्थितीत फारसे बोलता आले नाही. असे प्रसंग माणसाला शब्दांपलीकडे नेत असतात.

रुपेरी पडद्यावरही श्रीसंत एकनाथाचे भूमिकेत बालगंधर्वांना पाहाता आले. मूळची सात्विकता स्वीकृत भूमिकेला अधिक शोभून दिसत होती. श्रीखंड्याशी वागतानाचा जिव्हाळा अजोड होता. पुरुषभूमिका पण फारसे अडखळल्यासारखे वाटत नव्हते. बालगंधर्वांचे शेवटचे दर्शन मात्र हृदयाला पीळ पाडणारे. १९५५ साली चन्द्रपूर येथील नाट्यमंदिरात. प्रयोग एकच प्याला, आवाज तोच, गोडवा तोच, अभिनयही तोच. पण शरीर विकलांग झालेले, रंगभूमीवर त्यांना धरून सोडावे लागत होते. ज्यांनी त्यांचे पूर्वदिव्य अनुभवले होते त्यांना कमालीची हळहळ वाटत होती. तथापि त्यांच्या कलेची अव्यंगता दिलासा देत होती. कला कोणतीही कधी विकलांग होत नसते, हेच खरे !

नारायण श्रीपाद राजहंस तथा बालगंधर्व यांची जन्मशताब्दी साजरी होत असताना गतकालातील आठवणींनी हृदय भरून येते. "मूर्तीपेक्षा स्मृतिमुद्रेचा ठसा अधिक ठसठशीत उमटत असतो; 'संशयकल्लोळ 'मधे अश्विनशेठला रेवती म्हणते, "तुमची तसबीर बरोबर नाही. माझ्या हृदयात असलेली तुमची तसबीर अधिक सुंदर आहे." साम्य तिळहि नच दिसत मुखाशी । मजजवळि असे त्याहुन सुंदर ।।" हे छायानटातील गंधर्वांचे साभिनय पद आजही माझे कानात घुमत आहे. बालगंधर्वांच्या कालवश कायेपेक्षा त्यांची गानकिमयेची स्मृतिमुद्राच अधिक सुंदर वाटायला लागते.

—चंदीगड

अनुक्रमणिका

सुनील
शिनखेडे

सुधेसारखा साद स्वर्गीय गाणे,
असा बालगंधर्व आता न होणे

बालगंधर्वांना मी प्रत्यक्ष पाहिले आणि ऐकले आहे असे म्हणणाऱ्या व्यक्तींचा मला हेवा वाटतो. अशा व्यक्तीही हल्ली दुर्मिळ झाल्या आहेत, पण बालगंधर्वांचा सूर आणि त्यांचे रूप यांची मोहिनी नंतरच्या पिढ्यांमध्ये संक्रमित झाली आणि होत राहील. आपल्या लावण्याने आणि अमृतस्वरांनी मराठी रंगभूमीवर चैतन्य निर्माण करणाऱ्या त्याच बालगंधर्व नामक राजहंसाची यंदा जन्मशताब्दी.

देवदत्त सौंदर्याचा आणि गोड गळ्याचा धनी नारायण राजहंस हे मराठी रंगभूमीला लाभलेले अनोखे व अनमोल देणे होते, मराठी रंगभूमीचे सौभाग्य होते. १९०६ पासून १९५५ पर्यंत म्हणजे उणीपुरी पन्नास वर्षे रंगभूमीची निरलस वृत्तीने सेवा करणारा बालगंधर्वांसारखा गायक नट विरळाच. संगीत नाटकांचा तर ते जणू प्राण होते अन् त्यांच्या स्त्री–भूमिकांवर कित्येकांनी जीव ओवाळून टाकला होता. किर्लोस्करांची शकुंतला बनून त्यांनी रंगदेवतेच्या दारचे माप ओलांडले आणि मराठी रंगभूमीच्या विकासाची वैभवी वाटचाल सुरू झाली.

किर्लोस्कर मंडळीत बालगंधर्व दाखल झाले तो काळ भाऊराव कोल्हटकरांच्या निधनानंतरचा होता. भाऊरावांच्या पश्चात किर्लोस्कर मंडळीचे भवितव्य अनिश्चित झाले होते. बालगंधर्वांच्या शकुंतलेमुळे ते पुन्हा उज्ज्वल होईल अशी सर्वांना खात्री होती. शकुंतलेच्या भूमिकेसाठी नारायणरावांनी तब्बल महिनाभर कसून तयारी केली होती. देवलांसारखा शिक्षक त्यांना मिळाला होता. बापुराव माने आपल्या आठवणीमध्ये लिहितात–" देवल मास्तरांनी प्रथम नारायणला पदर सावरण्याचे शिक्षण दिले. ते म्हणाले, "नारायण, नुसतं पातळ नेसलास म्हणजे बाई दिसणार नाहीस. प्रत्येक पाऊल; प्रत्येक बारीकसारीक हालचालही स्त्रीसारखी झाली पाहिजे. पदर सावरणे या स्त्रीच्या साध्या वृत्तीतही सौंदर्य आहे हे ध्यानी घे." मास्तरांच्या शिकवण्याचा योग्य तोच परिणाम झाला. नाटक मस्त रंगले. शकुंतलेने पहिल्या अंकात प्रवेश करताच प्रत्येकांनी कडकडून टाळी दिली. 'किर्लोस्कर'चे भवितव्य निश्चित झाले. १९०३ झाली 'फुटक्या आवाजाचं मडकं' असा शेरा मारून नारायणाची हुंडी किर्लोस्कर मंडळीने परत केली होती, पण तीच 'दर्शनी हुंडी' वसूल करायला किर्लोस्कर मंडळी दौरा आखू लागली.

१९०६ ते १९१० हा बालगंधर्वांच्या आयुष्यातला अत्यंत आनंदाचा काळ. वाढत्या लौकिकामुळे ते संतुष्ट होते. शाकुंतल व सौभद्रचे कित्येक प्रयोग झाले. प्रत्येक प्रयोग हाऊसफुल, दोन–दोन आठवडे तिकिटं मिळायची नाहीत. शाकुंतल आणि सौभद्रातील भूमिकांमध्ये प्रेक्षकांना बालगंधर्व अतिशय आवडले. परंतु आता त्यांची मागणी होती खाडिलकरांच्या नाटकात बालगंधर्वांनी दिसावे अशी. हे तसे अवघड काम होते. कारण खाडिलकर गद्य नाटकेच लिहीत. परंतु कधी नव्हे ते 'किर्लोस्कर'साठी नाटक लिहायला आणि तेही संगीत नाटक लिहायला खाडिलकर तयार झाले. आणि 'मानापमान' जन्माला आले. नारायणरावांकडे भामिनीचे काम होते. धैर्यधर होते नानासाहेब जोगळेकर. नाटक जाहीर झाले आणि दुसऱ्याच दिवशी नाटकाची सर्व तिकिटे संपली. खाडिलकरांचे पहिले संगीत नाटक आणि बालगंधर्वांची भूमिका हे केवढेतरी आकर्षण होते.

मानापमानचा पहिलाच प्रयोग सुरवातीपासून रंगत गेला आणि प्रेक्षकांनी नाटक डोक्यावर घेतलं. मानापमान नाटक इतकं गाजलं की त्यापूर्वी कोणत्याही नाटकाचा इतका बोलबाला झाला नव्हता. 'किर्लोस्कर 'नेही भाऊराव कोल्हटकरांच्या मृत्यूनंतर एवढे मोठे यश याच नाटकामुळे मिळवले. मात्र मानापमानच्या यशाला एक दु:खद किनार होती. पहिल्याच प्रयोगाच्या दोन दिवस आधी बालगंधर्वांच्या कन्येचे-हिराचे निधन झाले. आता नाटक रद्द होणार हे जणू ठरलेच होते. परंतु नारायणरावांनी साऱ्यांना धक्का दिला. कुठल्याही स्थितीत नाटक होणारच हा त्यांचा निर्धार होता. 'मायबाप अन्नदात्यांसाठी ' त्यांनी कन्येच्या निधनाचे दु:ख पचवून ' मानापमान ' रंगवले.

मानापमान नाटकानंतर 'किर्लोस्कर 'मध्ये खरेखुरे मानापमान रंगले आणि १९१३ सालच्या जुलै महिन्यात नारायणराव, गोविंदराव टेंबे, गणपतराव बोडस यांनी नव्या नाटयसंस्थेचा नारळ फोडला. ही संस्था होती-गंधर्व नाटकमंडळी. मूकनायक, संशयकल्लोळ, मृच्छकटिक ही गंधर्व मंडळीची नाटके गाजू लागली. बडोदा, इंदूर, औरंगाबाद, पुणे, जळगाव, नागपूर, अमरावती, यवतमाळ असा गंधर्व मंडळीने दौरा केला.

किर्लोस्कर नाटक मंडळीत असताना काय किंवा स्वत:च्या गंधर्व मंडळीत काय, बालगंधर्व नाटकांवर भरपूर पैसा खर्च करीत. स्वयंवरात रुक्मिणीची वस्त्रं जशी त्यांना उंची लागत तशी पडदे आदी नेपथ्यही. त्यांनी केलेल्या द्रौपदी नाटकाचा किस्सा खूपदा सांगितला जातो. द्रौपदी नाटकासाठी मयसभेचे, द्यूतसभेचे दृश्य त्यांनी हुबेहूब तयार करवून घेतले. या नाटकाच्या निर्मितीचा एकूण खर्च आला होता ७२ हजार रुपये ! रंगमंचावरील गालिच्यात खरीखुरी जर भरण्यात आली होती आणि महिनाभर खपून सुताराने मयसभेचे दृश्य तयार करून दिले होते. प्रसंगाला साजेसे नेपथ्य हवे हा नारायणरावांचा आग्रह राहायचा. रंगमंचावर डोळयांत भरणारे, वेधक बदल त्यामुळेच घडून आले.

अशा या बालगंधर्वांना गडकऱ्यांनी आपल्या 'एकच प्याला 'मध्ये फाटके लुगडे नेसून जात्यावर दळायला लावले. बालगंधर्वांनी ते आनंदाने स्वीकारले. 'एकच प्याला 'च्या आधी बालगंधर्वांच्या ज्या भूमिका लोकप्रिय झाल्या होत्या, त्यात शृंगाररसाला बहुतांशी प्राधान्य होते. त्या सर्व भूमिकांचे वातावरण वैभवशाली, निदान संपन्नतेचे होते. 'एकच प्याला 'त तसे काही नव्हते. ऐश्वर्याचा लखलखाट नाही की एखाद्या ललित आणि शृंगारिक नाटकातला लाडिकपणा नाही, तर दारिद्र्याच्या अवकळेला आपल्या तेजस्वी आचरणाने ढवळून टाकणाऱ्या सिंधूचे रडणे. पण तिच्याबरोबर रडण्यासाठी जमलेल्या प्रेक्षकांनी तिची सोबत वर्षानुवर्षं सोडली नाही. गडकऱ्यांनी ज्या फाटक्या लुगडयाची भीती घातली होती त्याला एखाद्या महावस्त्राची शोभा प्राप्त झाली होती. राजविलासी कापडांपेक्षा आपल्या अभिनयाचे वैभव अधिक आहे हे नारायणरावांनी 'एकच प्याल्या 'त सिद्ध केले.

सुंदर दर्शनाप्रमाणे बालगंधर्वांच्या गंधर्वतुल्य आवाजाने प्रेक्षकांवर सुरवातीपासून असामान्य मोहिनी टाकली. पदातल्या एखाद्या अर्थपूर्ण तुकडयाच्या पुनरावृत्तीने ते सुस्वरांचे पटल निर्माण करीत असत. 'एखाद्या पदातली कोणती ओळ पुन्हा पुन्हा म्हटली तरी चालेल हे शोधून काढण्यात

> अत्यंत मृदू बोलणाऱ्या बालगंधर्वांनी रामराज्यवियोग नाटकात दासी मंथरेची कठोर भूमिका केली होती. बापुराव माने यांनी त्यांना एकदा विचारले की, ती कठोर भूमिका तुम्ही कशी केली ? तुम्ही तर मृदू बोलणारे. त्यावर बालगंधर्वांनी मंथरेचे एक वाक्य अतिशय कठोरपणे बोलून दाखवले. बापुराव त्या कठोरपणाने थक्क झाले.

नारायणराव फार तरबेज आहेत' असे विनायकराव पटवर्धन यांनी एके ठिकाणी म्हटले आहे. बालगंधर्वांनी कोणताही राग म्हटला तरी त्याचे स्वरचित्र त्यांच्या नजरेसमोर मूर्तिमंत उभे राहत असे. सुस्वरांचे पटल निर्माण करण्याच्या मोहामुळे बालगंधर्वांची पदं लांबत असत. पदाची रंगत वाढविण्याकरिता 'हा हा' या अक्षरांचा उपयोग बालगंधर्व कधीकधी करीत. उदाहरणार्थ 'नरवर कृष्णासमान' आणि 'विराट ज्ञानी' ही पदे.

मानापमान नाटक रंगभूमीवर येईपर्यंत आवाजातला अवर्णनीय गोडवा, मोत्यासारख्या दाणेदार पण काहीशा ठराविक पद्धतीच्या ताना आणि संवपणा हे त्यांच्या गायनातले विशेष होते. 'मूर्तिमंत भीती', 'वद जाऊ कुणाला', 'किती सांगू तुला', 'पांडु नृपति', 'माडीवरी चल ग गडे' ही त्यांची विशेष लोकप्रिय पदे होती. मानापमान नाटकापासून त्यांच्या गाण्याला हिंदुस्थानी संगीतातला नखरेल ढंग प्राप्त झाला आणि स्वयंवर नाटकातल्या ख्याल गायकीमुळे त्याला परिपूर्णता प्राप्त झाली.

'किर्लोस्कर'मधून बाहेर पडल्यानंतर उणीपुरी सहा वर्षे गंधर्व मंडळी भागीदारीत चालली आणि १ डिसेंबर १९१९ पासून नारायणराव गंधर्व नाटक मंडळीचे एकटे मालक झाले. गणपतराव बोडस यांच्या भागीदारीचे २७ हजार रु. त्यांनी दिले. गंधर्व मंडळीचे मॅनेजर बाळासाहेब पंडित होते. कोल्हापूरला कॉलेजात असताना बालगंधर्वांना सुवर्णपदकाचा मान मिळवून देणारे. या बाळासाहेबांच्या हाती नारायणरावांनी विश्वासाने व्यवसाय सोपवला होता. परंतु बाळासाहेबांचा व्यवहार विश्वासार्ह नव्हता. ते तिकीट विक्रीतून परस्पर पैशाची उचल करीत. नाटकांना प्रचंड नफा होई पण नारायणरावांच्या खाती शिल्लक काहीच पडत नसे. सोलापूर बँकेच्या एका प्रकरणात बाळासाहेब गुरफटले होते व दोषीही ठरले होते. कंपनीवर प्रचंड कर्ज असल्याचे चौफेर पसरले. गंधर्व कंपनीच्या गावोगावच्या सावकारांना धक्का बसला. ते कोर्टात जाण्याची भाषा करू लागले. कंपनीवरील या संकटाच्यावेळी धावून आले गंधर्व मंडळीचे सल्लागार, मुंबईचे सॉलिसिटर पी. एम. लाड. त्यांनी कंपनीचा ताबा घेतला. कंपनीवर नाटके करण्याची बंदी येऊ नये म्हणून ही खबरदारी होती. कंपनीवर दीड लाखाचे कर्ज नारायणरावांनी प्रामाणिकपणे फेडले. त्यासाठी पुन्हा नाटकाचे झंझावाती दौरे केले. आयती चालून आलेली सरकारची दीड लाखाची थैली नाकारली.

नारायणरावांना व्यवहार कळत नव्हता वा ते भोळे होते असा याचा अर्थ नव्हे. कोणता माणूस कसा आहे हे ते अचूक ओळखत. परंतु द्रव्याच्या व्ययाविषयीची व संचयाविषयीची बेफिकिरी; परिणामांविषयीची बेफिकिरी या वृत्तीमुळे ते भोळे आहेत असा अनेकांचा समज होई. वसंत शांताराम देसाई यांनी म्हटले आहे की मोहक दर्शन, गंधर्वतुल्य गायन, परिणामकारक अभिनय, विपुल द्रव्यार्जन आणि अमर्याद लोकप्रियता यांच्या हिशेबाने बालगंधर्वांच्या जीविताचे जे गणित ठरले असते ते चुकावयास तीन गोष्टी कारणीभूत ठरल्या. बिनहिशेबीपणा आणि अतिरेकीपणा हे त्यांचे दोन स्वभावजन्य दोष आणि तिसरी गोष्ट त्यांचे दुर्दैव.

लाड यांचे कर्ज फिटल्यावरही या दुर्दैवामुळेच काही वर्षांनी म्हणजे ३१ डिसेंबर १९३४ ला बालगंधर्वांनी कोल्हापूरला आपल्या गंधर्व मंडळीचे विसर्जन केले. ज्या शाहू छत्रपतींनी एकोणतीस वर्षांपूर्वी लहानग्या बालगंधर्वाला रंगभूमीवर पाठविले, त्यांच्याच राजधानीत बालगंधर्वांनी

> एकदा 'स्वयंवर'मध्ये गात असताना बालगंधर्वांची दाताची कवळी निसटू लागली. त्यांनी प्रेक्षकांसमोरच ती नीट बसवली आणि काही घडलेच नाही अशा थाटात एक जोरकस तान घेतली. ती ऐकताच प्रेक्षक त्यांचे वय विसरले, कवळी विसरले. त्यांना फक्त जाणवू लागली कृष्णप्रेमात दंग झालेली रुक्मिणी !

अनुक्रमणिका

नाट्यकलेचा निरोप घेतला. कंपनीतल्या आबालवृद्धांच्या डोळ्यांत अश्रू आले. आपल्या भविष्या-विषयीच्या काळजीमुळे नव्हे तर भूतकाळाच्या सुखद स्मृतींमुळे. नारायणरावांचा निरोप घ्यायला सारे एकत्र जमले त्यावेळी नारायणराव सद्गदित होऊन म्हणाले, 'कर्ज फेडण्यासाठी मला नाइलाजानं कंपनी बंद करून सिनेमात जाणं भाग आहे.'

नारायणरावांचा व्ही. शांताराम यांच्या 'प्रभात'बरोबर करार झाला होता. एक 'धर्मात्मा' चित्रपट तेवढा नारायणरावांनी कसातरी पूर्ण केला आणि त्या रुपेरी झगमगाटात मन न रमल्याने अवघ्या दोन वर्षात त्यांनी प्रभातनगरला रामराम ठोकला. गंगाधरपंत लोंढे यांना घेऊन त्यांनी पुन्हा नाटकांना प्रारंभ केला, दौरे आखले, पण वाढते वय व शारीरिक, मानसिक त्रास यामुळे ऐन उमेदीतला त्यांचा डौल कुठेच नव्हता. १९३७-३८ च्या दरम्यान त्यांच्या जीवनात गोहरबाईंचे आगमन झाले आणि या आगमनामुळे नारायणरावांचे कुटुंबीय त्यांना दुरावले. अशा परिस्थितीत केलेल्या व्यापांचा आणि कष्टांचा नारायणरावांच्या प्रकृतीवर अनिष्ट परिणाम होऊन १९५२ च्या अखेरीला बडोद्याच्या मुक्कामात त्यांच्या एका पायात अधूपणा उत्पन्न झाला. बालगंधर्वांना विश्रांती मिळावी म्हणून महाराष्ट्रातल्या रसिकांनी आणि धनिकांनी त्यांना फुलासारखे सांभाळले असते. १९४४ नंतरच्या काळात मुंबईचे सीताकांत लाड, पुण्याचे डॉ. रंगनाथ सोमण हे त्यांची सर्वतोपरीने निगा राखत होते. नागपूरचे सुप्रसिद्ध दानशूर धनिक आणि रसिक बाबुराव देशमुख यांचासुद्धा बालगंधर्वांवर लोभ होता. बालगंधर्वांना विश्रांतीची आवश्यकता होती आणि ते शक्यही होते परंतु त्यांची ग्रहदशा त्यांना विश्रांती घेऊ देत नव्हती. त्या उतार वयातही त्यांनी महाराष्ट्रात सर्वदूर, नवनव्या ठिकाणी दौरे केले.

नाटकातली भूमिका ही बालगंधर्वांच्या एकमेव आनंदाची बाब असली तरी १९५३ सालानंतर ती एकप्रकारची शिक्षाच होती. रंगभूमीवर काम करता करता खोकल्याची उबळ आली म्हणजे चालू प्रवेश अर्ध्यावर टाकून ते पडद्यात जात असत आणि उबळ शमल्यानंतर पुन्हा रंगभूमीवर प्रवेश करीत असत. पायात पुन्हा अधूपणा निर्माण झाल्यामुळे रंगभूमीवरील त्यांच्या शेजारची पात्रे त्यांना सांभाळत असत. पण अशा स्थितीतसुद्धा त्यांच्या गळ्यातून निघालेले चांगले स्वर कानावर पडले तरी प्रेक्षक संतुष्ट होत. बालगंधर्वांच्या विपत्कालातसुद्धा, त्यांच्या वार्धक्यातसुद्धा त्यांच्याबद्दलच्या रसिकांच्या भक्तीला कधी ओहोटी लागली नाही. 'बालगंधर्वांच्या कीर्तीचंद्राला उदय, मध्य व अस्त या अवस्थाच माहीत नाहीत' हे गोविंदराव टेंबे यांचे उद्गार खरे आहेत.

प्रापंचिक आणि व्यावसायिकदृष्ट्या नारायणराव हे शापित गंधर्व होते, पण त्यांना छळणाऱ्या सर्व व्यावसायिक, प्रापंचिक आणि शारीरिक आपत्तींवर त्यांच्या कलेने विजय मिळवला. बालगंधर्वांनी रंगभूमीवर दाखविलेले स्त्री जातीच्या भावभावनांचे चित्र अद्याप स्त्रीनटीसुद्धा दाखवू शकल्या नाहीत.

१९५४ सालच्या मे महिन्यात पुण्याच्या हिंदविजय या टोलेजंग नाटकगृहात बालगंधर्वांनी स्वयंवर, एकच प्याला, द्रौपदी आदी नाटके केली. त्यात गणपतराव बोडस, मास्तर कृष्णराव, विनायकराव पटवर्धन इत्यादींनी भूमिका केल्यामुळे पूर्वीच्या गंधर्वनाटकमंडळीचे दर्शन घेण्याकरिता अलोट गर्दी जमली होती. बालगंधर्वांच्या रंगभूमीच्या एकेकाळच्या वैभवाची आठवण करून देणारे ते त्यांच्या कारकिर्दीतले शेवटचेच खेळ ठरले.

आता उरल्या आहेत त्या वैभवाच्या सुखद स्मृती. आपल्या मोहमयी सुरांनी आणि सौंदर्य व अभिनयाने गेली अनेक वर्षे रसिकांवर अधिराज्य करणाऱ्या बालगंधर्व या नावाची सुगंधी कुपीला मराठी मनांमध्ये मानाचे स्थान आहे. त्या कुपीतील सुगधी दरवळच आज चहूकडे दाटला आहे असे वाटते.

(संकलित)

■

प्रतिबिंब

महेश एलकुंचवार

[एक बऱ्यापैकी खोली. पेइंगगेस्ट राहतात तसल्या प्रकारची. वेळ सकाळी साडेसातची असेल. पण खिडकीचे पडदे ओढले असल्याने अंधार वाटतो. खोलीतल्या पलंगावर तो – पसतिशीचा – गाढ झोपला आहे. रंगमंचावर बराच काळ शांतता. इतका वेळ की समोर चालले आहे तरी काय असे कोडे प्रेक्षकांना पडावे. पण ही शांतता इतका वेळ नसावी की प्रेक्षक अस्वस्थ होऊन कुजबूज, हालचाली करू लागतील. मग एकाएकी त्याच्या उशागती ठेवलेल्या घड्याळाचा कर्कश गजर वाजू लागतो. तो जराही हलत नाही. गजर वाजतो व बंद पडतो. काही क्षण शांतता. मग तो एकदम दचकतो. अंथरुणात खडबडून उठतो. तसे उठल्याने अवतीभवतीचा अंदाज येत नाही व म्हणून त्याच्या हालचाली काही क्षण दिशाहीन होतात. मग धडपडत उठून तो घड्याळ हाती घेऊन पाहतो. 'बापरे' असे म्हणून घाईघाईने घड्याळ ठेवून, पायात सपाता घालून बाथरूमकडे जायला निघतो तो फोनची घंटा वाजू लागते. तो धडपडत घड्याळाकडे येतो. मग स्वतःची चूक लक्षात येऊन फोनकडे येतो तो रिंग खवचटासारखी बंद होते. होते. त्याचा हात रिसीव्हरवर असतानाच घड्याळाचा दुसरा गजर सुरू होतो. तो घाईने घड्याळाकडे येऊन गजर बंद करत असतानाच तिसरी– दरवाजाची घंटा वाजू लागते. तो गोंधळलेला फोनपाशी जातो, मग लक्षात येऊन दाराकडे जातो, दार उघडतो, बाहेर पाहतो. बाहेर कोणी नाही. दार लावून वैतागून तो पुन्हा अंथरुणावर येऊन बसतो. क्षणभर शांतता. फोनची रिंग पुन्हा त्याला खिजवल्यासारखी थेंबभर वाजते. तो दचकून तिकडे बघतो. मग सावजावर झडप मारण्याच्या पवित्र्यात घड्याळ, फोन व दरवाजा ह्यांकडे कमालीच्या सावधपणे पाहत राहतो. कुठलीही घंटा वाजत नाही. हळूहळू त्याचा ताण कमीकमी होत तो सैलसर बसतो. शांत होतो. मग उठून खिडकीकडे जातो. पडदे सारतो. खिडकी उघडतो. ती उघडताक्षणी बाहेरच्या रहदारीचा प्रचंड आवाज 'व्हॉं' करून आत शिरतो. तो खाडकन खिडकी बंद करतो. मग टावेल ओढून बाथरूममध्ये जाऊन ब्रशावर पेस्ट घेऊन दात घासत पुन्हा खोलीत येतो. सहज रेडिओचे बटन फिरवतो. तत्क्षणी टणटण असा आवाज व एका मागोमाग एक अशा कर्कश स्वरात गाईलेल्या तीन जाहिराती त्याच्या कानावर पडतात. चवथी सुरू होण्याचा रंग दिसताच वैतागून तो रेडिओ बंद करतो. मग विचारपूर्वक मुद्रेनी प्रेक्षकांकडे पाहत दात घासत राहतो. मग क्षणभराने पेपरवर नजर टाकतो. पेपर पूर्ण कोरा, काही न छापलेले असा आहे. तो अगदी मनःपूर्वक पेपर वाचत असतानाच मागल्या दारातून एक लठ्ठ ढालगज बाई एका हातात चहाचा कप व एका हातात केरसुणी घेऊन येते, व त्याच्यासमोर चहाचा कप आढळते. तो नजरसुद्धा उचलत नाही.]

बाई : घ्या चहा. (तो दचकतो)

किती उशीरा उठता ! माझी सगळी कामं खोळंबून राहतात. (खोली झाडणे सुरू करते. झाडताझाडता त्याच्याकडे न पाहताच तिची बडबड सुरू आहे.) मेलं आम्ही चार वाजता उठून पदर कमरेला खोचतो. तुम्हाला काय वाटतं ? तुम्ही वाटेल तेव्हा उठावं आणि आम्ही तेव्हा तुम्हाला चहा उकळून द्यावा ? पेइंगगेस्टला पण काही एक शिस्त हवी. मी खपवून घेते सगळं म्हणून का ? खरं म्हणजे मी आधीच सांगितलं होतं– मी ठरलेल्या वेळी ठरलेलं करणारी शिस्तीची बाई आहे– चार दिवस बरे वागलात. आता झालं सुरू. सात काय, आठ काय. रविवारी तर नऊनऊ वाजता उठता. ही काय झोप का काय ? कुंभकर्णी

असंच नाव पाहिजे होतं तुमचं. (तो उभा आहे तिथून केरसुणी फिरवते ती अशी की त्याचे पाय म्हणजे पलंगाचे किंवा खुर्चीचे पाय आहेत. तोही आपले पाय हलवत नाही.) मी म्हणून ऐकून घेते. बायको आली की आपच उठाल पाच वाजता. वर आणखी– 'अग तू झोप– मी करतो चहा. अग तू झोप– मी भरतो पाणी.' आठवतंय न मला. हे होते तोपर्यन्त कधी मला सकाळचा चहा करावा लागला नाही की पाणी भरावं लागलं नाही. दूधसुद्धा तेच आणायचे सेंटरवरून. तुम्हाला या जागेत येऊन तीन वर्षं झाली आता, घरातल्यासारखी वागवते मी तुम्हाला. पण तुम्ही वागता का तसे ? लोळायचं आपलं दहा-दहा वाजेपर्यन्त हॉटेलात असल्यासारखं. (सगळा केर भरून ती उभी राहते व प्रथमच त्याच्याकडे पाहते.)

अहो बोलाल की नाही काही ? की मी बोलते त्याचा राग आला ? घरच्यासारखे म्हणून बोलते हो. काय ? काऽय ? (त्याच्या तोंडात ब्रश व पेस्टचा फेस आहे हे बोलण्याचा प्रयत्न करताच त्याच्या लक्षात येते. मग तो ते खुणेने दाखवतो व बाथरूमकडे जातो.)

चहाआधी दात घासता हे बरं आहे. नाहीतर काही लोक तर उठल्याबरोबर अंथरुणातच आधी चहा–बेडटी म्हणे–शी–एकेक कसल्या घाणेरड्या सवयी–तुमची ही एक सवय बरी दिसते मला. चहा अगदी गारढोण झाला असणार. का तसाच आवडतो तुम्हाला ?

काही लोक अगदी बशीत ओतून फुंकर घालून घालून पितात चहा–(बाथरुममधून एकदम त्याची किंकाळी ऐकू येते).

काय झालं ? पडला बिडला की काय पाय घसरून ? आत येऊ का मी ? अंगावर कपडे आहेत ना ? का नुसती चड्डीच ? तीनतीन दिवस बदलत नाहीत. घाणेरडे. नुसते दात तेवढे पहा स्वच्छ. अहो ऽ–

(तो भेदरलेला बाहेर येतो. दरवाज्याचा आधार घेऊन उभा राहतो. मग कसा-बसा ड्रेसिंगटेबलपाशी जाऊन तिथल्या आरशात पाहतो. एकदम धसकतो. मग टेबलवरचा छोटा आरसा घेऊन त्यात पाहतो. पुन्हा धसकतो. तिची बडबड चालूच आहे !) स्वच्छता महत्त्वाचीच. माणसानं कसं अगदी अंतर्बाह्य स्वच्छ असावं अगदी. मन, कपडे, सवयी–

तो (एकदम फाटलेल्या आवाजात ओरडतो) जरा गप राहशील का बयेऽ ! (ती क्षणभर सुन्न. मग तिचा पारा चढतो).

बाई : काय म्हणालात ?

तो : किती बोलता ? काही सुचू देत नाहीत. (मटकन खुर्चीत बसतो). भयंकर.

बाई : (काळजीने) काय झालं हो ?

तो : अहो बाई–आपल्या घरातले सगळे आरसे ठीक आहेत न ?

बाई : म्हणजे काय ?

तो : खरंच ठीक आहेत ?

बाई : अहो ठीक म्हणजे काय ? रोज पुसते न मी. आरसेसुद्धा स्वच्छ हवेत हो. नाहीतर आपण स्वच्छ असून मळक्या आरशात मळकेच दिसणार. नाही का ?

तो : तसं नाही (विराम) तुम्ही बाथरुममधल्या आरशात पाहता का जरा जाऊन ?

बाई : कशाला ?

तो : पहा ना.

बाई : पण कां ?

तो : प्लीज.

बाई : मी नाही बाई पुरुषमाणसाच्या बाथरुम-मध्ये जाणार.

तो : प्लीज–तिथला आरसा–

बाई : बरं. अन आरशात पाहून काय करू ?

तो : काय दिसतं ते सांगा.

बाई : खुळेच आहात. आरशात पाह्यल्यावर काय दिसणार ?

तो : पण पहा ना एकदा–

बाई : बरं बाई. (बाथरुमकडे जाताजाता मागे-मागे येऊ नका बरं का. (तो बाथरुमध्ये जाते. शांतता).

तो : पाह्यलंत आरशात ?
बाई : हो.
तो : हो ?
बाई : अहो हो.
तो : काय दिसलं तुम्हाला ?
बाई : काय दिसायचंय ?
तो : तुम्हाला सुद्धा काही दिसत नाही ?
बाई : काही म्हणजे काय ? काय भूतबीत दिसणार आहे का काय ? (बाई बाहेर येते).
तो (अधीर, उत्सुक) काय दिसलं आरशात ?
बाई : अहो काय लहान मुलासारखं ! आरशात काय दिसणार ? दिसलं माझं प्रतिबिंब.
तो : हो ?
बाई : मग ? अशी सुबक, घाटदार, डौलदार तुपाची बरणी दिसली मला आरशात.
तो : खरंच तुम्हाला तुमचं प्रतिबिंब दिसलं आरशात ?
बाई : अहो नाही तर तुमचं दिसणाराय का ? काऽय तरी एकेक.
तो : ह्या आरशात बघता ?
बाई : चावटपणा नका करू हं तुम्ही.
तो : प्लीज–
बाई : तुमचं वय काय–माझं काय–
तो : बघा ना–
बाई : अगदी निर्मळ मनानं बघते मी तुमच्याकडे–
तो : प्लीज–प्लीज–
बाई : बरं–बघा तर· बघते– (ड्रेसिंग टेबलच्या आरशात न्याहाळून बघते. मनःपूर्वक स्वतःशी रंगून गुणगुणते 'प्रेमनगरमे बना· उंगी घर मैं, करके सब सिंगार'–) हा आरसा बरं का–लग्नात भेट म्हणून मिळाला आम्हाला. बेडरुममध्ये ठेवला होता आमच्या (लाजत) कायकाय आम्ही आरशात बघायचो दोघंही. रसिक होते खूपच हे. माझा घेर किंचित जास्त झाला तर जास्त डौलदार दिसेन का हो मी ?
तो : तुम्हाला तुमचं प्रतिबिंब दिसतंय ह्या आरशात ?
बाई : पुन्हा तेच. अहो आरसे कशासाठी असतात नाही तर ? तुम्हाला काय दिसतं ?
तो : काहीच नाही.
बाई : काय ?
तो : मला आरशात काहीही दिसत नाहीए.
बाई : काहीच कसं नाही ? काही म्हणजे–
तो : काहीही. प्रतिबिंब वगैरे काही दिसत नाहीए मी तोंड धुऊन वर आरशात पाह्यलं तर आरसा कोरा. माझं प्रतिबिंबच नव्हतं तिथं. मला वाटलं आरशावर धूळ असेल. म्हणून पुसून पाह्यलं. तरी आरसा कोराच. ओरडलोच मी. मग वाटलं आरशाचा पारा उडाला असेल. बाहेरच्या दोन्ही आरशात पाह्यलं. तरी तेच. बाई, माझं प्रतिबिंब हरवलंय हो. नाहीसं झालंय. मला सोडून गेलंय. (शांतता)
बाई : काल कुठे झाली पार्टी ?
तो : कुठे नाही.
बाई : नाही कशी अजून उतरलेली नाही तुमची.
तो : मी प्यालो नाही आठ दिवसात.
बाई : खोटं बोलू नका.
तो : खरं–
बाई : इकडे या बघू – (असे म्हणत स्वतःच त्याच्याजवळ जाते). तोंड उघडा. (स्वतःच त्याचे तोंड उघडून वास घेते) टूथपेस्टचाच वास. का टूथपेस्टच्या वासाची दारू निघायला लागलीय हल्ली ?
तो : गंमत करू नका.
बाई : नाही तर काय. वेडे का काय तुम्ही ? प्रतिबिंब कसं हरवेल ? काही तरी भ्रम झाला असेल तुम्हाला. नाही तर काहीतरी विचारात असाल. उठा बघू. पुन्हा पहा आरशात. उठा. बघतेच मी कसं हरवतं आहे तुमचं प्रतिबिंब ते. नाही तर काय. तुम्ही माझे पेइंगगेस्ट. तुमचं काही हरवलं तर त्याची जबाबदारी अखेर माझ्यावरच येते. फट् म्हणता नसता आळ माझ्यावर यायचा. खरं म्हणजे नेहमी ओरडून सांगत असते मी–आपल्या वस्तू सांभाळून ठेवा–कुलपं घालत जा–उठा, बसता काय. आरशात बघा–पुन्हा.
(तो अर्धवट उठतो. पुन्हा बसतो घाबरून)· अहो घाबरता काय ? उठा न.
(तो 'नाही' अशी मान हलवतो.)

असे हातपाय गाळून काय होतंय ? उठा. उठा. उठा. बघू.

(ती त्याला बखोटीला धरून उठवण्याच्या तयारीत. तो पटकन उठतो. निग्रहाने आरशात–बघतो. एकदम घुसमटलेला आवाज त्याच्या घशातून निघतो. ती तत्परतेने जवळ येऊन बघते.)

बाई : (कमलीच्या विस्मयाने) अय्या !

(तो हताश होऊन बेडवर परत येऊन बसतो)

अहो खरंच तुमचं प्रतिबिंब पडत नाहीय आरशात. अय्या ! इश्श ! कम्माल आहे बाई ! गंमत एकेक !

तो : तुम्हाला गंमत वाटतेय !

बाई : पेप्रात बातमीच द्यायला हवी.

तो : (ओरडून) नाही.

बाई : फोटो आहे ना ?

तो : बातमी नाही द्यायची.

बाई : का पण ?

तो : नाही. पेपरवाल्यांना नाही द्यायची बातमी. कोणाला सांगायचं नाही.

बाई : अहो प्रसिद्धी किती मिळेल कल्पना–

तो : खड्डयात गेली प्रसिद्धी–

बाई : एका क्षणात वर्ल्डफेमस व्हाल.

तो : तसली प्रसिद्धी नकोय मला.

बाई : तसली न असली ! प्रसिद्धी म्हणजे प्रसिद्धी. नाहीतर ह्या मुंबईत कोण कोणाला ओळखतो ! ओळखतं कुणी कुणाला ? आ ? सांगा. ओळखतं ? (तो 'नाही'ची मान हलवतो). मग ? तुम्हाला तरी कोणी ओळखतं ? सांगा. ओळखतं कोणी ? (तो 'नाही'ची मान हलवतो). मग ? आता चांगला योग आला आहे. तीन वर्षापास्नं तुम्ही माझ्याकडे आहात. पण मलासुद्धा तुमचं नाव माहीत नाही. सगळे तुम्हाला ठोकळे म्हणतात. मीसुद्धा तेच म्हणते झालं. सोपं लक्षात ठेवायला पुन्हा. नाव कोण लक्षात ठेवील ? काय एकेक विचित्र नावं असतात. ठोकळे बरं की. तर मुद्दा काय की पेप्रात बातमी दिल्याबरोबर लोक ओळखायला लागतील तुम्हाला. दारादारात; खिडक्याखिडक्यात, रस्त्याच्या दुतर्फा; घरांच्या गच्चांवर, झाडांच्या फांद्यांवर लोक दाटी करतील तुम्हाला पहायला. बसा–लोकलमध्ये लोक तुम्हाला जागा करून देतील बसायला. टॅक्सीवाले तुम्हाला फसवणार नाहीत, सरकारी कचेऱ्यातले कारकून आपण-हून तुमच्याशी नम्रपणे बोलतील, इतकंच काय चोरांनी चुकून तुम्हाला पकडलं तर पटकन् ओळखून तुम्हाला सोडून देतील ते. म्हणतील–'अरे इसके पास है क्या ?'–पहा–प्रसिद्धी बरं प्रसिद्धी–ती मिळाली की सगळी दारं फटाफट उघडतात–सगळे ओळखतील तुम्हाला 'प्रतिबिंब नसलेला माणूस' म्हणून. वंडर ऑफ वंडर्स–जगभर मग प्रवास करा–आरशासमोर उभं राहून प्रतिबिंब न पडण्याचे वन मॅन शो करा–लाखो मिळवा–इनकटॅक्स बुडवा–पंचतारांकित हॉटेलात रहा–शँपेन प्या–हॉलिवूडच्या नटचांबरोबर फोटो काढून घ्या–पण तेवढंच बरं का–आणि तुम्ही मेलात ना ऽ, की ह्या खोलीच्या दारावर पाटी लावीन मी–'इथे प्रतिबिंब न पडणारे श्री. ठोकळे राहिले.'–अहो सुतकेल्यासारखा चेहेरा काय करून बसलात ? येवढं भाग्य कोणाच्या नशिबात असतं ?

तो : हे तुम्ही कोणाला सांगणार नाही न ?

बाई : कोणाला म्हणजे ?

तो : कोणालाच. शेजारीपाजारी, आप्तेष्टनातेवाईक, मित्रमैत्रिणी, पोलीस अधिकारी, रेशनिंग अधिकारी, आरटीओचे लोक, माझा बॉस–माझं रेशनकार्डच रद्द करतील ते. ड्रायव्हिंग लायसन्स काढून घेतील. नोकरीच जाईल माझी.

बाई : इतकं होईल म्हणता ?

तो : हो.

बाई : चला.

तो : हो बाई.

बाई : काहीतरीच.

तो : लोकांना अनपेक्षित, सवयीबाहेरचं, अनैसर्गिक काही चालत नाही. घाबरून जातात

ते एकदम. आणि भीतीपोटी टिंगल करून-करून अनैसर्गिक गोष्टींना ठारच मारतात ते.

बाई : चला. उगीच घाबरताहात-

तो : सांगतो ना. लहानपणी माझ्या वर्गात एक मुलगा होता. त्याच्या कपाळावर टेंगूळ होतं. तर त्याला टेंगळ्याटेंगळ्या म्हणून इतकं हैराण केलं आम्ही की त्यानी जीवच दिला तळ्यात.

बाई : अगबाई! तुम्ही नाही न जीवबीव देणार?

तो : द्यावासा वाटतो.

बाई : इथे नाही द्यायचा हां. असलं काही माझ्या घरात चालायचं नाही. आजारी पडून गेलात तर हरकत नाही. त्यात संशयाला जागा नसते. पण जीव दिलात तर दुसरा पेईंगगेस्ट मिळायचा नाही मला. आज आधी त्या खिडकीला जाळी लावून घेतली पाहिजे मला. पाचव्या मजल्यावर आहोत आपण.

तो : असं तर नसेल ?

बाई : कसं ?

तो : माझं प्रतिबिंब पडत नाही म्हणजे मीच कदाचित नसेन. मी दिसतोय का तुम्हाला ?

बाई : म्हणजे काय ?

तो : दिसतोय ?

बाई : मग !

तो : कसा ?

बाई : कसा म्हणजे काय ? इश्श ! ठोकळ्या-सारखा.

तो : खरंच दिसतोय मी तुम्हाला ?

बाई : एकदा सांगितलं.

तो : शरीर दिसतंय माझं ?

बाई : हात लावून पाहू का ?
(ती त्याच्याजवळ जाऊन हात लावणार तोच)

तो : नको नको. त्यानी काय सिद्ध होणार ?

बाई : अहो काय म्हणजे ? सिद्ध होईल की तुम्हाला शरीर आहे. ते काही हरवलं नाहीये तुमच्या प्रतिबिंबासारखं.

तो : पण ते सिद्ध कसं होणार ?

बाई : अहो शरीर आहे हे फक्त दोनच गोष्टींमुळे सिद्ध होऊ शकतं म्हटलं. एक, प्रतिबिंबा-मुळे. दोन, दुसऱ्या शरीरामुळे, अहो एक वस्तू दुसऱ्याच वस्तुमुळे सिद्ध होते. नाही तर एका वस्तूला अर्थच काय नुसत्या ? आता ही दौत पहा. हिला ह्या टाकामुळे अर्थ आहे. हे सिगारेटचं पाकीट. ह्याला काड्याच्या पेटीमुळे अर्थ आहे. हे नेहमी म्हणायचे ना. तू तुपाची बरणी आणि मी हा असा काटकुळा-तुपाचे घागरीवर उंदराचे पिटकुले बैसावे तैसा प्रकार झाला-पण म्हणूनच आम्ही एकमेकांना शोभलो ना-तेव्हा तुम्हाला जर का आपल्या शरीराची खात्री करून घ्यायची असली तर दुसऱ्याच्याच शरीराचा आधार घ्यावा लागणार म्हटलं आणि मी माझ्या पेईंग-गेस्टसाठी काहीही करीन. त्याची वेवस्था, कंफर्ट बघणं-कामच आहे माझं ते. किती किती काळजी घेते मी. तुम्हाला त्रास होऊ नये म्हणून मी गीतरामायणाच्या एलपी लावत नाही की वपु नी पुलंच्या कॅसेट्स लावत नाही.

तो : पण बाई, प्रतिबिंब म्हणजे काय नुसतं शरीर ?

बाई : मग नाही तर काय ? आरशात काय तुम्हाला तुमचं मन दिसतं का हृदय का आत्मा ?

तो : खरंच काय दिसतं आरशात ? काय पाहतो आपण ?

बाई : शिवाय आपण आरशात पाहतो असं म्हणण्याऐवजी आरशातलं प्रतिबिंबच आपल्याकडे पाहतं असं कशावरून नसेल ?

तो : तेही खरंच !

बाई : मग ? आता आला असेल तुमच्या प्रति-बिंबाला तुमच्याकडे पाहण्याचा कंटाळा. तीस वर्षं तेच ते किती पहायचं ? गेलं असेल दुसरीकडे कुठे कंटाळून. ठोकळे असलात तरी काय ? रोजरोज तेच ठोकळेपण मेलं किती बघणार ते तरी. थोडे का ठोकळे आहेत जगात ?

तो : माझंच प्रतिबिंब मला कंटाळलं असेल ?

बाई : अहो शरीर ही कंटाळा येणारीच गोष्ट आहे. मन, मन हीच गोष्ट फक्त अशी की

जिचा कंटाळा म्हणून येत नाही. म्हणजे काय—मनात सारखं घडत असतं न काही-तरी. निदान काही न काही घडवत राहता येतं. करायचा आपला विचार. असं होईल, तसं होईल, असं करू, तसं करू– स्वप्नं रंगवावी लज्जतदार, खुमासदार, बहारदार, मरेना ते प्रतिबिंब. मन आहे ना तुम्हाला ? चांगलं जितंजागतं जिवंत मन—त्याला बिझी ठेवा. काही मग प्रतिबिंब गेल्याचं दुःख व्हायचं नाही तुम्हाला.

तो : पण आता माझ्या मनातसुद्धा फक्त प्रति-बिंबाचेच विचार येत राहणार. म्हणजे काय मग. एकूण एकच.

बाई : यवढं खा ऽ य मेलं ते प्रतिबिंब प्रतिबिंब ? यवढं तुमचं प्रेम होतं का त्याच्यावर ?

तो : प्रेम ? ते नाही बुवा सांगता येत.

बाई : मग ?

तो : ते होतं तोपर्यंन्त त्याचा फारसा कधी विचारच नाही केला मी. एकदोनदा मात्र चांगलंच घावरवलं त्यानं मला हां. तेव्हाच सावध व्हायला पाहिजे होतं खरं म्हणजे मी. म्हणजे काय झालं – म्हणजे असा पाहत होतो मी आरशात – रोखून रोखून अगदी. विचारत, की बाबा तू कोण रे ? कोण ? तू म्हणजे मीच का ? डोळ्याला डोळा भिडवून अगदी हिम्मतबाजपणानी मी विचारत राह्यलो – डोळे अगदी हट्टानं रोवून ठेवले प्रतिबिंबाच्या डोळ्यावर. तर ते डोळे कसे – अगदी पापणी न हलवता पाहत आहेत एकटक माझ्याकडे– आणि मग ते डोळे म्हणजे कवड्याच दिसायला लागले. म्हणजे बोट घातलं असतं तर भसकन आत गेलं असतं मन डोळ्याला एक अंधारा झरोका पडला असता. बस. रक्त नाही काही नाही. घावरलोच मी. बाजूला झालो चटकन. तेव्हापासून त्याच्या वाटेलापण कधी गेलो नाही मी. एखाद-वेळेस चोरून, डोळ्याच्या कोपऱ्यातून पाह्यलं तरी ते आपलं बघतंय माझ्याकडेच. पण पहा. आताच असं काय झालंय. मला न सांगतासवरता, बेमुवंतखोरपणे ते नाहीसं झालं. जसा आमचा कधी काही संबंधच नव्हता.

बाई : जाऊ दे हो. काही बिघडत नाही.

तो : तेच तर. काही बिघडत नसेल. पण त्याच्या-शिवाय जगण्याची कल्पना अशक्यच वाटते. हातपाय गेला तर ठीकय्. जमवून घेतो आपण कसं तरी. पण प्रतिबिंबाशिवाय ? कितीही निरुपयोगी असलं तरी त्याच्या-शिवाय जगणार कस कोणी ?

बाई : तुम्ही नसते विचार आणू नका बरं मनात. चांगले विचार आणा.

तो : आणा म्हणजे काय ? विचार म्हणजे काय शेळी बकरी आहे कान पकडून मनात आणायला ?

बाई : अय्या ! शेळी बकरीचे विचार कशाला ? तुम्ही तरी कमालच करता एक. तरुण आहात. तरुणांना शोभेलसे विचार आणा मनात. ऋग्वेदात म्हटलं आहे—आ नो भद्राः ऋतवो यन्तु विश्वतः।

तो : कसले वेद न बीद १९८७ साली ! वेद-वाल्यांना माझ्यासारखा प्रॉब्लेम कधी आला होता का ?

बाई : बरं मग भावगीत घ्या हल्लीचं. त्यात म्हटलं आहे–'दोन मनांची उघडी दारे, त्यात खेळते वसंतवारे'–

तो : जमणार नाही मला.

बाई : ट्राय तर करा, 'केल्याने होत आहे रे– आधी–

तो : सुभाषितं गाऊनगाऊन का माझा प्रश्न सुटणार आहे ?

बाई : सुटेलसुद्धा. सुटेल बरं. सर्व गोष्टींची तयारी ठेवावी. काही नाकारू नये. मनाची खिडकी उघडी ठेवावी सतत.

तो : छान.

बाई : खरंच, असं का नाही करत तुम्ही ? आपण एक ट्रायल घेऊ. विचार नाही ना येत तुमच्या मनात ? मग मीच येते तुमच्या मनात. काय ? (लाडिकपणे) आणि मग बघू तरी काय काय होतं ते ? ही खिडकी आहे ना–ही तुमच्या मनाची खिडकी बरं का–तिथून मी आले की तुमच्या मनात

आले बरं का. मग गडे गंमतच गंमत–आनंदी-आनंदगडे–दगडे–दगडे–दगडे– बघा. तरी–सगळं विसरून जाल प्रतिबिंब नितिबिंब. ठरलं ? ठरलं अं. आलेच मी. खिडकी उघडून ठेवा बरं का. (ती लगबगीने दाराने बाहेर जाते. तो सुन्नपणे बंद खिडकीकडे पाहतो आहे. क्षणभराने बाहेर खिडकीशी खुडखुड, मग खिडकीवर तिच्या थापा, धक्के–मग तिच्या उच्च स्वरातल्या 'ठोकळे–ठोकळे' अशा हाका ऐकू येतात. तो हलत नाही. मग बाईच ताकद लावून खाडकन् खिडकी उघडते.)

बाई : हुश्श ! किती घट्ट तुमच्या मनाची ही खिडकी. कधी उघडत नाही वाटतं ? बिजागऱ्या जंगून गेल्या आहेत अगदी. (ती धडपडत खिडकीत चढते व खिडकीतून आत येऊ लागते. तिच्या अवजड देहाच्या मानाने खिडकी लहान आहे त्यामुळे देहाची विलक्षण कोंयाकोव करूनच तिला आत यावे लागते. ती आत येते ती खिडकीशी ठेवलेल्या वेडवरच धप्दिशी पडते. नि धापा टाकते),
बाई ग ! किती लहान तुमच्या मनाची खिडकी ! अशानं भव्यदिव्य विचार मनात येणार तरी कसे ? आले बाई एकदाची. आणि आले ती अलगद अंथरुणावरच तुमच्या ! (ती लाजलाजून हसते. साडीवरूनच तिने एक झिरझिरीत नाईटी घातली आहे. ती हलकेच–जणू काय पैंजणांचा आवाज होऊ द्यायचा नाही अशी–नाजूक चालत त्याच्याकडे येते. त्याचे लक्ष वेधून घेण्यासाठी पाऊल हलकेच जमिनीवर आपटते. तो मख्ख. मग मात्र ती उंच उडी मारून जमिनीवर दोन्ही पायांनी दाणदाण आवाज करते).
किस सोचमें डुबे हुये हो ? कसला बरं एवढा विचार चाललाय ? क्या मुझसे कोई गलती हो गयी ? मुझसे नाराज तो नहीं ? चलो हम काश्मीर जायेंगे–

तो : अहो बाई—

बाई : मी बाई नाही हं आता. हेमामालिनी, तुम्ही धर्मेंदर मी सुवर्णमालिनीवसंत, तुम्ही सूतशेखर. मी हेमगर्भाची मात्रा तुम्ही–

तो : अहो बाई जरा थांबाल का–

बाई : नाही नाही नाही. मी थांबायची नाही. थांबला तो गेला. किती स्वप्नं मी आणली आहेत तुमच्या मनात. त्या स्वप्नात रंगून जाऊ आपण, धुंद होऊ दोघंही. (गात) स्वप्नातल्या कळ्यांनो–तुम्ही मलाच–

तो (ओरडून) बाई !

बाई : किती जोरानं ओरडता ? मनाच्या भिंती नाजूक असतात हो.

तो : ड्रामा बंद करा हा.

बाई : अहो तुमच्या मनात–

तो : 'माझ्या' मनात न–?

बाई : हो.

तो : तुम्ही आलात ?

बाई : हो.

तो : मग माझ्या मनात काय घडावं ते तुम्ही का ठरवताय ? आँ ? तुम्हीच गाताय, तुम्हीच नाचताय, तुम्हीच काश्मीरला जायचं ठरवताय. मी तर आज ऑफिसलासुद्धा जाणार नाही. माझ्या मनावर असा कंट्रोल नाही करू शकत तुम्ही. चला निघा. निघा इथून. निघा. व्हा बाहेर.

बाई : अहो पण–अहो अहो—

तो : निघा–निघा–चलो – निघा म्हटलं ना ! (ती दाराकडे जाऊ लागते) तिथून नाही. (खिडकीकडे बोट दाखवून) तिकडून. तिकडून. जिकडून आलात तिकडून. (ती धडपडत, प्रयासाने खिडकी बाहेर पडते. क्षणभराने दारातून खोलीत येते).

बाई : (साळसूदपणे) कायकाय घडलं तुमच्या मनात मग ?

तो : अस्सं !

बाई : सांगा न. मी तुमच्या मनात आल्यावर कायकाय घडलं ?

तो : असं काय ?

बाई : सांगण्यासारखं नाही का ?

तो : तुम्हाला माहीत नाही ?

बाई : इश्श ! तुमच्या मनातलं मला काय ठाऊक ?

तो : असं काय !

बाई : मग !

तो : (धमकावत) तुमच्या मनात दाखवू का मी येऊन एकदा ?

बाई : अय्या ! तुम्हाला यावसं वाटतं माझ्या मनात ? इतके दिवस का नाही बोलला ?

तो : इतके दिवस नाही आलं. आता मात्र येतंय.

बाई : या न मग. या लवकर या. आणखी तो लाल ठिपक्यांचा टाय लावून या. इतका छान दिसतो तुम्हाला (टाय देते) हं. लावा. या आता.

तो : पहा बरं !

बाई : लौकर या हो, मला नाही बाई धीर धरवत.

तो : दाखवतोच तुला थांब. (तो दाराबाहेर जातो. ती रोमांचित, उत्कंठित)

बाई : अहो आला का ? लवकर या. खिडकी उघडी आहे. या. अहो–का पडला बिडला गॅलरीतून–अहो किती वेळ वाट पाहायची मी ?–अहो–

(तो वाघासारखी गर्जना करत दाणदिशी खिडकीतून उडी मारतो. इकडेतिकडे पाहतो. पुन्हा डरकाळी फोडतो). डरकाळ्या कशासाठी फोडता ? एम्‌जी एम चे सिंव्ह वाटता.

तो : खामोश–

बाई : नाटक जारी आहे—

तो : तुम्ही मधेमधे बोलू नका पाहू.

बाई : मग काय करू ! काय पण आव आणलाय ! मोहरमचा वाघ तरी ह्यापेक्षा बरा.

तो (डरकाळी) फाडून खाईन तुला.

बाई : आरं जा ! फाडून खातुया. त्वांड बघ आरशात.

(तो डरकाळी फोडतो).

अगोबया ! त्वांड दिसायचं न्हाई आरशात. ध्येनातच आलं नाही पघा माज्या.

(त्याची डरकाळी)

आरं पुरं की मुडद्या. वाघ बनतुयोस. आन् मी काय कमी हाय व्हय. आरं तू वाघ तर मी वाघीण. तू शहरी तर मी ग्रामीण. काय समजलास आं ?

(ती डरकाळी फोडते. त्याचे पायच क्षणभरं लटपटतात. पण अवसान आणून तो पुन्हा डरकाळी फोडतो. मग ती. मग तो. मग ती. असे काही वेळ. डरकाळ्या फोडता फोडता त्याला मग खोकला येऊ लागतो).

बाई : औषध घ्या औषध वाघोबा–

तो : अग वाघीण–थांब तू. तू वाघीण तर मी आता रिंगमास्टर चल हो मागे. (चाबूक उडवल्याचा अभिनय)

बाई : आसं व्हय ! आरं रिंगमास्टरा, शेवटचा खेळ राह्यला की. मी तोंड उघडती, तू मुंडकं टाक आत. चल ये (डरकाळी फोडून आ करते व त्याच्यावर चालून जाते. तो घाबरून मागेमागे सरकू लागतो).

बाई : अहो असे मागेमागे काय जाताय ? मी सुद्धा टूथपेस्टनीच दात घासते म्हटलं. त्याशिवाय का कोणी डोकं तोंडात घालील माझ्या–(डरकाळी)

(तो हेलपाटतो. मागेमागे जातो ती त्याच्यावर डरकाळ्या फोडत चाल करून जाते. शेवटी तो खिडकीतून उडी टाकून पळ काढतो. क्षणभराने दारातून येतो.)

तो (तणतणत) हा अगदी अन्याय आहे.

बाई : काय झालं आता आणखी ?

तो : म्हणजे माझ्या मनात तुम्ही येता तेव्हा काय घडावं ते तुम्हीच ठरवता. आणि तुमच्या मनात मी येतो तेव्हासुद्धा काय घडावं ते पुन्हा तुम्हीच ठरवता. हा अन्याय आहे अगदी. मला काही व्हॉईसच नाहीए ह्यात.

बाई : मग मी काय करू ?

तो : हे अगदी अनैतिक आहे.

बाई : ह्यात काही अन्याय्य नाही व अनैतिक नाही. माझी इच्छाशक्ती–ज्याला इंग्लीशमध्ये विलपॉवर म्हणतात–ती तुमच्यापेक्षा दांडगी आहे त्याला मी तरी काय करणार ? तुमची दुबळी आहे त्याला तुम्ही काय करणार ? खा मार. ढकलले जा मागेमागे. तुडवले जा पायदळी.

तो : आणि प्रतिबिंब गमावून बसा.

बाई : होच मग. झगडावं लागतं ह्या जगात

जोवाच्या करारानी, स्वत.चं काही सांभाळायचं म्हणजे.

तो : झगडायचं कोणाशी ?

बाई : ते काय बाई मी सांगू ? झगडायचं म्हणजे झगडायचं. वाऱ्याशीसुद्धा झगडायचं. मी तर स्वतःशीसुद्धा झगडते.

तो : स्वतःशी ?

बाई : मग ! स्वतःशी मी झगडते, गाते, गप्पासुद्धा मारते. मला गाणं येत नाही, तरी मनातल्या मनात गाते. माझी चाल मनातल्या–मनातपण चुकते म्हणा. आणि माझ्या माझ्याशी केलेल्या गप्पा तर इतक्या रंगतात. स्वतःच्या मनात शिरून पाय लांब करून ऐसपैस गप्पा मारायच्या. तुम्ही का नाही करून पहात हा प्रयत्न ?

तो : कसला ?

बाई : स्वतःच्या मनात जाण्याचा ? मी तुमच्यावर अन्याय करते न ? मग मला दूरच ठेवा. जा स्वतःच्याच मनात. तुम्हाला कदाचित तिथे सापडूनसुद्धा जाईल तुमचं प्रतिबिंब.

तो : मनात ?

बाई : तर. अहो मनात कायकाय सापडतं. एकदा बघायचीच खोटी. हरवलेलं, गमावलेलं, विसरलेलं, टाकलेलं, फेकलेलं, नको असलेलं, हवं असलेलं, नवं, जुनं, चकचकीत कोरं, वाळवी लागून भुसा झालेलं–बघाच तुम्ही. घ्याच हा अनुभव. अल्लाउद्दीनचा खजिनाच तो.

तो : हो ?

बाई : मग !

तो : करू मी प्रयत्न ?

बाई : कराच. मी येऊ का सोबत म्हणून बरोबर ?

तो : नको, काही नको.

बाई : पहिलीच वेळ आहे म्हणून म्हणते.

तो : नाही नाही.

बाई : नाहीतर राह्यलं. माझं काय.

तो : तुम्ही बाहेर जा पाहू. मी करणार आहे प्रयत्न.

बाई : करा करा. बेस्ट ऑफ लक.

(ती दरवाजातून बाहेर जाते. तो क्षणभर विचार करतो. मग दरवाजातून बाहेर जातो. क्षणभराने खिडकीतून आत येतो. प्रकाश मंदमंद होत अखेर त्याच्यावर एक धूसर स्पॉट तेवढा उरतो. भवती काळोख. व कमालीची शांतता. कमालीची ताणलेली. मग एकदम फोनची घंटी वाजू लागते. मग घड्याळाचा गजर त्या घंटीला येऊन मिळतो. त्यात क्षणभराने दाराच्या घंटेचा आवाज येऊन मिळतो. त्याचा श्वास वाढत जातो. त्याच्यावरचा स्पॉट जाऊन एकदम कमालीचा काळोख स्टेजवर. घंटांचे आवाज एकदम थांबतात. शांतता. मग त्याची भयभीत किंकाळी. स्टेजवर धडपड ऐकू येते. शांतता. क्षणभराने प्रकाश येतो. स्टेज रिकामे. दारातून तो व मागोमाग बाई येतात.)

बाई : म्हटलं होतं न पहिलीच वेळ–जपून–

तो : तिथं काहीच नाहीए.

बाई : असं कसं होईल ?

तो : खरं सांगतो.

बाई : थापा मारू नका हं.

तो : अंधार आहे नुसता. आणि किर्र शांतता. स्मशान शांतता. (शांतता) काहीतरी लावा रेडिओबिडिओ. ही शांतता सहन होत नाही मला. (बाई रेडिओचे बटन फिरवतात. फक्त खरखर, गुर्रर, असा आवाज येत राहतो).

बाई : बरं वाटतंय न ?

(तो होकारार्थी मान हलवतो).

थोडा मोठा करू आवाज ? (करते).

(मग एका क्षणात रेडिओवर जाहिराती सुरू होतात. त्याचवेळेस फोनची घंटा, घड्याळाचा गजर, दाराची घंटा एकदम वाजू लागतात. त्यात तिची बडबड. ह्या सर्वांचा संमिश्र आवाज. ती अगदी टिपेच्या आवाजात बोलते आहे). कशी तुम्हाला शांतता नको वाटते कळत नाही. हल्ली प्रदूषण किती वाढलंय आवाजाचं. इंग्लीश-

मध्ये त्याला नॉईजपोल्यूशन असं म्हणतात. पण प्रदूषणाचेसुद्धा खरं म्हणजे फायदे असतात ते कसे कळत नाहीत लोकांना ? सगळी घाण खरं म्हणजे नाका-तोंडातून भरपूर आत जाऊ द्यावी. म्हणजे कसं म्हणून विचाराल ? हो न ? वाटलंच. तर सांगते. उधारणच देऊन सांगते. काय, की आमच्याकडे पूर्वी एक मोटर होती. म्हणजे हे असतानाची गोष्ट हो. घेतली होती जुनीच. आणि जुनी म्हणजे इतकी जुनी की तिचे सुटे भाग पण कुठे मिळत नसत. अशी ती मोटर. पण हे ती चालवायचे. अगदी बिनधास्त चालवायचे. आणि तीही चालायची बया, अगदी आनंदानं चालायची. तिला कधी सर्विसिंग नाही, दुरुस्ती नाही. चालते कशी हो ? मला बाई कोडंच वाटायचं. मग एकदा विचारलंच मी ह्यांना. तर ते म्हणाले–काय म्हणाले माहिताय का–सोपं–म्हणजे ते म्हणाले, अगं सोपं. गाडी स्वच्छच केली नाही म्हणजे सगळे पार्टस अगदी घट्ट चिकटून राहतात एकमेकांना. स्वच्छ केली गाडी तर पार्टस खिळखिळे होऊन एकेक गळून पडतील ना. तर काय–आता वरं वाटतंय ना हो तुम्हाला ? (तो होकारार्थी मान हलवतो. हळूहळू आवाजाचा गदारोळ तिच्या भाषणाच्या शेवटी कमीकमी होत बंद झाला होता. फक्त तिचा आवाज अन् दाराची घंटा एवढे दोनच आवाज येत राहतात. ती एकदम बोलायची थांबते. दाराची घंटा वाजत राहते).

कुठली हो घंटा ही ? आलंय कुणीतरी.

(ती जाऊन दार उघडते. एक इसम आत येतो.)

बाई : या बावटेसाहेब. वेळेवर आलात अगदी.

बावटे : नास्ता व्हायचाय वाटतं अजून तुमचा ? मी तसाच निघालो घरून, नास्ता न घेता.

बाई : अहो नास्ता कसला घेऊन बसलात ! कसली सकाळ उजाडली आहे आज. ठोकळेसाहेबांची–

बावटे : काय रे ठोकळ्या ? ऑफिसला दांडी वाटतं आज ?

बाई : ठोकळ्यांचं ना–

बावटे : साल्यांनो – ऑफिसर केडरला गेल्याबरोबर शिरलं ना अंगात करप्शन ? आमची युनियन आता आघाडीच उघडणार आहे तुमच्यासारख्या कामचुकारांविरुद्ध–

बाई : ठोक–

बावटे : आणि घरातसुद्धा टाय लावून काय बसलायस ? खाली लुंगी न वर टाय ? तुमच्यासारख्या घेडगुजरी साहेबांना समुद्रातच ढकलून दिलं पाहिजे. जरा चार पैसे मिळाले की झाली ह्यांना घाई आपली मुळं सोडून जाण्याची–

बाई : ठोक–

बावटे : अहो काय मघापासून तुम्ही ठोकठोक चालवली आहे बाई ? जरा बोलू द्याल की नाही ?

तो : (एकदम) माझं प्रतिबिंब हरवलंय रे बावट्या ?

बावटे : बरं मग ?

बाई : (अत्यंत उत्साहाने) हो ना. म्हणजे आज सकाळी लक्षात आलं ह्यांच्या हो. झालं काय की मी अशी चहाचा कप नी केरसुणी घेऊन आले सकाळी खोलीत, तर हे आपले गेले बाथरूममध्ये दात घासतघासत. मला आवडत नाही खरं तर दात घासत कोणी खोलीभर फिरलेलं–दात कसे बेसिनवर नीट वाकून घासावेत–तर हे फिरलेफिरले अन् आरशात बघून दात घासायला लागले–तर काय–असे ओरडले म्हणता. जशी काय जन्मभराची पुंजीच कोणी चोरून नेलीय. मी विचारलं काय झालं हो–तर हे थरथरत आले बाहेर. प्रतिबिंब दिसत नाही म्हणाले. अशी गंमत बघा.

बावटे : (जांभई देत) बाई जरा चहा द्या ना. तुमच्याकडचा चहा म्हणजे एकदम फर्स्टक्लास असतो बघा. अमृततुल्य अगदी.

बाई : हो ऽ ! चहाच काय–अंडं, टोस्टपण आणते की.

बावटे : ह्याला म्हणतात दिल. स्पिरिट. नाहीतर हे शेंदाडशिपाई. नुसतं प्रतिबिंब नाहीसं झाल्यावरोवर हातपाय गाळून बसले डोकं धरून. (ती मुरका मारून आत जाते).

तो : बावटे ! तूसुद्धा—

बावटे : मीसुद्धा काय—

तो : माझं यवढं मोलाचं—

बावटे : खाजगी मालमत्ता बाळगण्यावर माझा मुळीच विश्वास नाही.

तो : तुला माझं दुःख कळत नाही ?

बावटे : चुकीच्या, क्षुद्र गोष्टीबद्दल दुःख करत बसलात तर कोणाला सहानुभूती वाटेल अशा माणसाबद्दल ?

तो : प्रतिबिंब नाहीसं होणं ही क्षुद्र गोष्ट वाटते तुला ?

बावटे : ठोकळ्या, तुला माहिताय का—ह्या शहरातले नव्याण्णव टक्के लोक प्रतिबिंब-रेषेच्या खाली राहतात. त्यांनी कोणाकडे करावी तक्रार ? तुझ्यासारखे प्रतिबूर्झ्वा करत बसतात असल्या गोष्टींबद्दल पिरपिर. भयंकर बाबा तुम्ही स्वार्थी, आत्मकेंद्रित लोक. सतत स्वतःचा विचार. स्वतःचा, स्वतःच्या प्रतिबिंबाचा. अरे हवं कशाला तुम्हाला ते फडतूस प्रतिबिंब—काय मोठं पुतळ्यासारखं सुंदर रूप आहे तुझं तर तुझं प्रतिबिंब मोठं सुंदर राहील? ठोकळ्या, राग येऊ देऊ नको खरं बोललो तर. पण तू समोर नसताना तुझा चेहरा डोळ्या-समोर आणण्याचा प्रयत्न करतो ना मी—काऽही येत नाही डोळ्यासमोर. नुसती काहीतरी कान नाक डोळे नसलेली आकृती तरंगत येते डोळ्यासमोर. अन बरोबरच आहे ते. दहा लाख, दहा कोटी लोकांसार-खाच एक तू—असं काय मोठं आठवण्या-सारखं राहणार आहे तुमच्यात ठोकळेबुवा ? अन कशाला पाहिजे तुम्हाला प्रतिबिंबाची मिजास ? गर्दीत तर तुला शोधून सापड-णार नाहीस तू. गर्दी म्हटलं की कसं—डोळ्यासमोर हेऽ असं काहीतरी येतं. एका चिल्लर व्यक्तीचं काय ? अन हरवलं तुझं प्रतिबिंब म्हणून काय मोठा ह्या जगावर परिणाम होणाराय बरावाईट त्याचा ? काय ? बोल ना.

तो : ठीकाय. नाही होणार. पण—

बावटे : नाहीच होणार. तू चिंता सोड. दाढी कर झक्कपैकी व ऑफिसला जा ऐटीत.

तो : पण बावटे, उद्या सगळ्यांचीच प्रतिबिंब नाहीशी झाली तर काय होईल ?

बावटे : काय होईल ?

तो : भयंकर उत्पात नाही होणार ? लोक घाबरतील, संतापतील, दंगेधोपे सुरू होतील.

बावटे : अरे विसर—

तो : नाही होणार ?

बावटे : ती शक्यताच विसर. अरे साधी गोष्ट. आपल्याला प्रतिबिंब आहे ही गोष्टच मुळी किती टक्के लोकांना माहित आहे ? अरे सकाळपासनं रात्रीपर्यंत घाम पुसत लोक नुसते धावधाव करत असतात ह्या शहरात—घाम पुसतानासुद्धा आरशात बघायला त्यांना फुरसत नसते—त्यांना काय वाटणार आहे प्रतिबिंब त्यांची अगदी नाहीशी झाली तरी ? ती चैन तुम्ही शिष्ट, उच्चभ्रू लोकांनी करावी. आणि तसं झालचं ना—म्हणजे अगदी कुणालाच प्रतिबिंब उरलं नाही—तर मी म्हणतो मग आणखी काय पाहिजे ? ज्या स्वप्नाच्या पूर्तीसाठी दिवसरात्र आम्ही धडपडतो ते स्वप्न साकार झालं. समानता प्रस्थापित झाली. विषमता नष्ट झाली. सगळे एका स्तरावर आले. वा वा ! आणखी काय हवं ह्या शिवाय ?

बाई : (खिडकीतून) चहा हवा. टोस्ट हवा. अंडं हवं. (अदृश्य)

बावटे : (विचलित) हवंहवंहवं !

तो : काय झालं तुला एकदम ?

बावटे : एकदम ब्रेकफास्टचेच विचार आले मनात रे.

तो : बोलत तर वेगळंच काही तरी होतास.

बापटे : अरे ते आत्म्यातून आलेले विचार. झोपेत-सुद्धा तोंडातून बाहेर पडतात माझ्या.

तो : पोपटपंची !

बावटे : मला पोपटपंची करतो म्हणतोस ?

तो : करतोसच. तुझं प्रतिबिंब हरवलं म्हणजे कळेल.

बावटे : ह्यः !

तो : ह्यः काय ?

बावटे : माझं कशाला हरवेल ?

तो : काही सांगता येत नाही.

बावटे : नॉनसेन्स !

तो : हरवलंसुद्धा असेल एखादवेळी.

बावटे : रबिश !

तो : दिवस हे असे. पाहून घे बरं का तू. उगीच हरवलं बिरवलं–

बावटे : (अस्वस्थ) हरवू दे, हरवू दे. सगळ्यांचं हरवल्यावर माझं हरवलं नाही तर मी स्वत: तोडफोड करून नाहीसं करीन ते. काय समजलास ? एका विशिष्ट तत्वाशी बांधिलकी आहे म्हटलं आमची अखेर.

तो : पाहून तर घे एकदा.

बावटे : कशाला पण ?

तो : अरे बघ तर.

बावटे : बरं बुवा. बघ तर बघतो. तुझ्या समाधानासाठी. (जाऊन आरशात बघतो. सटकन वळतो) आहे.

तो : काय आहे ?

बावटे : चक्क माझं प्रतिबिंब आहे तिथे. (नि:श्वास) चला !

तो : मारा बंडल !

बावटे : येऊन बघ तू स्वत:. येरे, ये. नाहीतरी तुला तू दिसणारच नाहीस. ये. (दोघेही आरशासमोर जाऊन पाहतात. तो खो खो हसत सुटतो). दात काढायला काय झालं ? खिकाळू नकोस.

तो : हे–हे–प्रतिबिंब– ?

बावटे : हो. प्रतिबिंब

तो : हाहाहा–हिहीही–ते तुझं प्रतिबिंब ?

बावटे : मग का तुझं ?

तो : हाहाहा – हिहीही – हुहुहू (हसूनहसून तो लोळणच घेतो, बाई चहा टोस्ट वगैरे आणते).

बाई : सापडलं वाटतं प्रतिबिंब ?

तो : हेहेहे–

बाई : आलं वाटतं परत आरशात ? आनंदोत्सव चाललाय अगदी. मी म्हटलं नव्हतं–

तो : बाई–अहो बाई–कमाल झाली बरं का–

बाई : कसली कमाल ! मी म्हटलं नव्हतं–कंटाळलं असेल–गेलं असेले घटकाभर विरंगुळा म्हणून कुठे–नाहीतर एकीला गेलं असेल. येईल. जातं कुठे.

तो : नाहीहो. नाही. माझ्या प्रतिबिंबाबद्दल नाहीच चाललेलं हे.

बाई : नाहीच का ?

तो : नाही. ते आलेलं नाहीच परत.

बाई : बरं !

तो : आमचं चाललंय ते ह्याच्या प्रतिबिंबाबद्दल–आम्ही ते पाहलं आता–होहोहो–

बावटे : पुरे वरं का ठोकळे आता. बिनप्रतिबिंब्या लेकाचा.

बाई : अहो झालं तरी काय–नक्की सांगा–

तो : नाहीं नाही. तुम्हीच सांगा. तुम्हीच पहा न तुम्हीच सांगा.

बाई : खरं ?

तो : पहापहा. ए जा रे जा बावटचा जरा त्या आरशासमोर पुन्हा.

बाई : चला हो.

बावटे : काय पोरकटपणा आहे हा. आँ ?

तो : अरे डरपोक ! घाबरतोस ?

बावटे : मी कशाला घाबरू ? आँ ? मी कशाला घाबरू ?

तो : मग जाना त्या आरशासमोर. जा. बाई बघा हे तुम्ही आता. (बावटे व बाई आरशासमोर जातात. क्षणार्धात बाई लाजलाजून चूरचूर होते. डोळे झाकून घेते.)

बाई : अय्या ! इश्श !

तो : काय दिसलं ? काय दिसलं ?

बाई : चला चावट कुठले !

तो : अहो त्यात चावट काय ?

बाई : नाही तर काय. फाजील आहात. दोघंही.

तो : अहो चावट काय, फाजील काय, लाजू नका. काय दिसलं तुम्हाला आरशात ? काय दिसलं ?

बाई : मी नाही बाई सांगायची.
ती : सांगा तर.
बाई : नाही बाई. मी नाही. तुम्हाला काय दिसलं ?
तो : सांगू ?
बाई : (कानात घट्ट बोटं घालून) सांगा.
तो : पोपट. ह्याचं प्रतिबिंब म्हणून मला पोपट दिसला.
बाई : (एकदम कानातून बोटें काढून) अय्या हो ऽ ? तुम्हाला पण ?
तो : म्हणजे ? तुम्हाला पण ?
बाई : अहो पण तुम्हाला सुद्धा पो–पो–खुखुखु–दिसला ऽ ? तुम्ही असे आहात माहीत नव्हतं मला.
तो : असे म्हणजे ?
बाई : त्यातले. पोपट आवडणारे.
तो : छे हो, मला कुठे आवडतात पोपट ? तर काय–हा आपला पोपट – पोपटपंची करतोय —
बाई : अहो पोपटपंची काय ? कुठला पोपट म्हणताय तुम्ही ?
तो : कुठला म्हणजे ?
बाई : पोपट म्हणजे (डोळे फिरवून, सूचक) पोपटच ना ऽ ?
तो : हो. पोपट म्हणजे पोपटच. राघू. मिठू. बोलणारा हिरवा पक्षी.
बाई : इश्श ! मला काही तो पोपट दिसला नाही.
तो : म्हणजे ? तो म्हणजे ?
बाई : म्हणजे पक्षी. तुम्ही म्हणता तो. तो नाही दिसला काही आरशात मला.
तो : म ऽ ग ?
बाई : अहो आता काय सांगू ? मला बाई लाज वाटते. अहो पोपट म्हणजे – दिलीप चित्र्यांच्या मिठूमिठू पोपट मधला सिम्बॉलिक पोपट आहे ना–तो दिसला मला आरशात.
बावटे : पुरेपुरे पोपट दिसला म्हणे. ठीक्कय. पोपट तर पोपट. पण दिसलं न काही तरी? तुमच्यासारखं तर नाही न आमचं ?
तो (पोपटासारखा आवाज काढून) पोपट !
बावटे : आमचं आम्ही पाहून घेऊ.
तो (पोपटासारखा आवाज) पोपट पोपट !
बाई : पुरे बाई आता. पोपटाला भूक लागली असेल ना ? खाणार का ? टोस्ट आहे, अंडी आहेत, चहा आहे.
तो : (पोपटासारखा आवाज) पोपट !
बावटे : अरे पाखंड्या, थांब तुझा नायनाटच करतो.
तो : कसा तो ?
बावटे : ठारच मारतो तुला. नष्ट करतो. पर्ज, लिक्विडेट.
तो : त्यांनी काय होणार पोपटराव बावटे ?
बावटे : तुमच्यासारखे लोक क्रांतीचे शत्रू आहेत. तुम्हाला नष्ट केलं म्हणजे क्रांतीचा मार्ग सुकर होईल.
तो : नाही होणार.
बावटे : होईलच.
तो : नाहीच होणार. कारण तुम्ही आम्हाला नष्ट केलं तरी आम्ही तुमच्या मनात येऊच. मग ? मग काय कराल ?
बावटे : शक्य नाही.
तो : आम्ही तुम्हाला तुमच्या मनात येऊन छळू. अपराधी भावना देऊ. गिल्ट कॉम्प्लेक्स.
बावटे : अरे जा जा. काय तुझी मजाल !
तो : बघायचंय ? बघच मग बावट्या.
(तो भुर्रकन दाराबाहेर पळतो)
बाई : डोकं फिरलंय त्यांचं. तुम्ही लक्ष देऊ नका. खायला सुरवात करा पाहू.
(तो खिडकीतून डोकावतो.)
तो : येऊ का ?
बावटे : नको नको.
तो : येतो.
बावटे : नको रे खाण्यापिण्याच्या वेळेला.
तो : आलो, आलो, आलो.
(तो खिडकीतून आत येतो.)
बाई : असं काय करता ! खा बघू. भरवू का मी तुम्हाला ? घ्या. टोस्ट घ्या.
तो : (त्याच्यासमोर बसून) भरवू का मी तुला ? घे. शब्द घे.
बाई : टोस्ट घ्या. (त्याच्या तोंडात घालते)

तो : बांधिलकी घे.

(त्याच्या तोंडात घातल्याचा अभिनय)

बाई : अंडं. (,, ,, ,, ,,)

तो : शोषण (,, ,, ,, ,,)

बाई : चहा (,, ,, ,, ,,)

तो : भांडवलशाही (,, ,, ,, ,,)

बाई : टोस्ट (,, ,, ,, ,,)

तो : वर्गविग्रह (,, ,, ,, ,,)

बाई : अंडं (,, ,, ,, ,,)

तो : रक्त (,, ,, ,, ,,)

बाई : चहा (,, ,, ,, ,,)

तो : क्रांती (,, ,, ,, ,,)

बाई : टोस्ट (,, ,, ,, ,,)

तो : मासेस (,, ,, ,, ,,)

बावटे : पुरेपुरेपुरे. भरलं माझं पोट.

तो : घेरे आणखी.

बावटे : नको नको–

तो : अरे घे. एवढ्यात कसं भरेल ? तुझे आवडते शब्द केले आहेत म्हटलं मुद्दाम. दोनतीन घे ना आणखी.

बावटे : नको ऽ. फुटेल माझं पोट.

तो : फुटेल कसं ? साठवून ठेव पोटात. गरजेवेळी उंटासारखे घशाशी आणायचे वर. घे.

बावटे : अरे प्रतिगाम्या– माझ्याच मनात येऊन मला चिडवतोस होय ? तुझ्या मनात मी आलो तर हालत खराब करीन. हां !

तो : अरे जा–

बावटे : दाखवू का–

तो : दाखव दाखव–

बावटे : ठीक्काय. दाखवतोच.

(बावटे दारातून बाहेर पडतो.)

बाई : घोटाळा होणार ग बाई ! आधीच ठोकळे बावटयांच्या मनात अन आता बावटे ठोकळयांच्या मनात. म्हणजे एका मनातल्या दुसऱ्या मनात पहिलं मन ?

(बावटे खिडकीत उभा)

तो : तू उगीच मलता प्रयत्न करू नकोस हां. घाबरशील.

बावटे : अरे जाजा.

(बावटे आत येण्याच्या धडपडीत डोके खिडकीवर आपटून घेतो. पण शेवटी आत येतो. क्षणात स्टेजवर अंधार. बावटेची किंकाळी. स्टेजवर धडपडीचा आवाज)

तो (अंधारातच) सांगितलं होतं मी तुला. घ्या आता.

बावटे : बापरे– किती अंधार आहे इथे–

तो : बोंबला मग.

बावटे : अरे इथून बाहेर कसा निघू मी ?

तो : बस कोकलत. मी निघालो.

(स्टेजवर प्रकाश. तो दारातून येतो.)

बावटे : (अंधारात चाचपडल्याचा अभिनय) अरे अरे–तू माझ्या मनातून निघालास. पण मी अडकून पडलोय ना तुझ्या मनात. सोडवा-सोडवा.

तो : आयला–आता आली का–

बावटे : सोडवा–सोडवा–

तो : थांब जरा. कटकट च्यायला.

(तो दाराने बाहेर जाऊन पुन्हा खिडकीतून आत येतो. अंधार)

तो : हं ! निघा आता. हलवा बूड. नाहीतर पुन्हा डोचकं आदळून घ्याल.

(धडपडीचा आवाज. प्रकाश. दारातून आत येतो बावटे).

बावटे : सुटलो बुवा. आफत आली होती. ए ठोकळ्या, तू नीघ बघू आधी माझ्या मनातून–

तो : हरलास ?

बावटे : हरलो बाबा हरलो.

तो : हां ! असा सरळ ये.

(तो खिडकीतून टुणकन बाहेर उडी मारून दारानी आत येतो).

बावटे : तुमच्यासारखे लोक म्हणजे अस्तनीतले निखारे आहेत. मला काहीतरी तावडतोब उपाययोजना केली पाहिजे. (दरवाजाबाहेर बडबडत जात) खाजगी सुखदुःखाची चैन करणारांना (खिडकीतून पाहात) ह्या जगात राहण्याचा काही अधिकार नाही. तुम्ही जनतेचे शत्रू आहात. क्रांतीचे शत्रू आहात. तुम्ही–

(तो वैतागून उठतो व धाडकन खिडकी लावतो. त्याचे नाक ठेचले गेले असले

पाहिजे. कारण बाहेरून तो 'ओऽय' करून ओरडतो).

तो : च्यायला ! सुटलो. आता लोळतो जरा.

बाई : अहो दाढी करा.

तो : कशाला ?

बाई : ऑफिसात नाही का जायचं ? साडेआठ वाजत आले.

तो : आज ऑफिसला दांडी.

बाई : अहो किती सुट्या घेता ?

तो : अहो तिथे माझं प्रतिबिंब गेलं सुद्धा असेल एखादवेळी.

बाई : कुठे ?

तो : ऑफिसात. त्याला झाली असेल घाई. गेलं निघून. मी आपला शोधतोय इकडे. आपण काही आता जाणार नाही बुवा.

बाई : अहो साहेबांचा फोनबीन आला तर–

तो : साहेबांचा फोन ! अहो प्रतिबिंब तिथे असताना कोणाच्या लक्षातसुद्धा येणार नाही मी तिथे नाही म्हणून. सरकारी कचेरी आहे म्हटलं आमची.

बाई : तरी दाढी करा बाई–

तो : बरं बुवा ! (आरशासमोर जातो) अरे ! कमाल आहे तुमची ! दाढी कशा करणार मी ?

बाई : अय्या ! खरंच की !

तो : चला. आणखी एका कटकटीतून मुक्तता. हुर्रे !

बाई : मूड खुललेला दिसतोय.

तो : बाई अति झालं न हसू आलं.

बाई : हसाहसा. जीवन हसण्यासाठीच आहे बरं.

तो : खरंच ते. काहीही करा न् हसा. स्वातंत्र्य मिळालंय मला आता स्वातंत्र्य. धान्य काढल्यावर पोत्याला कसं स्वातंत्र्य मिळतं ना–तसलं स्वातंत्र्य मिळालंय मला आज माझा स्वातंत्र्य–दिन. आता मला एक स्वातंत्र्यगीतच म्हणायला पाहिजे. (तो कमालीच्या गंभीर मुद्रेने उभा राहतो.) तनमनधन सोडुनी गेलेऽ, गेले मज प्रतिबिंब–

बाई : (किंचाळून) अहो थांबा थांबा !

तो : काय झालं ?

बाई : त्या चालीवर म्हणू नका.

तो : कां बुवा ?

बाई : राष्ट्रगीताचा अपमान नाही का होणार ? असा अपमान करायला तुम्ही राजा ढाले आहात का ?

तो : तेही खरंच.

बाई : रागदारीत म्हणा ना. कानाला गोड तरी लागेल.

तो : बरं ! रागदारी तर रागदारी ! ह्या कलावती रागात.

तनमनधन सोडुनी गेले.
गेले प्रतिबिंब
ऑफिसबॉस अन लठ्ठ पुरंध्री
मैतर आणि जिवाचे
राजकारणी मंत्रीमहोदय
सगळे असती फुकाचे
कटकट नसती गेली
अन् चिंता काही नुरली
जीवन जगत रहाणे.

अहाहा ! काय हे स्वातंत्र्य ! काय ही मुक्ती ! काय त्याची थोरवी वर्णावी ! काय महिमा !

चला मिठाई वाटा. स्वातंत्र्य मिळालं.
चला सुटी घ्या. स्वातंत्र्य मिळालं.
पैसे खा, दारू प्या, जुगार खेळा, स्वातंत्र्य मिळालं,
नागडे हिंडा, उघडे हिंडा, शेण खा. स्वातंत्र्य मिळालं.
आता हव्वं ते करा, काय रे म्हणणारं कोणी नाही.
आरशातून डोळे वटारून पाहणारं कोणी नाही.
आता हवं तर रडा, हवं तर हसा.
हवं तर जगा, हवं तर मरा.
स्वातंत्र्य मिळालं स्वातंत्र्य होऽऽऽ!

अहाहा ! किती म्हणून बरं वाटतंय म्हणून सांगू. भवती किती सुंदर नुसता अंधार दिसतोय. बाहेर अंधार. आत अंधार. हाच तो अंधाराचा क्षण बरं का. हेच आत्मज्ञान. हेच ब्रह्मज्ञान. हाच तो साक्षात्कार.

(गात) ब्रह्म पाहिले, अजि मी ब्रह्म पाहिले.

(तो काही काळ ऑर्गनच्यासाथीवर गातो. मध्येच दारावरची घंटा एकदम वाजू लागते).
वाजली. वाजली वरं का अखेरची घंटा.
कोण वरं असेल ?
वाईवाई, दार उघडा.

बाई : थांवा माझ्या नाकाला पौडर लावू द्या.

तो : बाईवाई, दार उघडा.

बाई : थांबा माझ्या केसांना पिना लावू दे.

तो बाईवाई, दार उघडा.

बाई : थांबा माझ्या हृदयाची धडधड थांबू दे.
(बाहेरून मंजुळ आवाजात गाते)

आवाज : ताटी उघडा ज्ञानेश्वरा–
जग झाले रागे वन्ही । संत सुखे व्हावे पाणी

तो : ही कोण आणि मुक्ताबाई ?
(बाई जाऊन दार उघडते. एक तरूणशी मुलगी आत येते).

मुलगी : नमस्कार.

तो : आपण कोण ?

मुलगी : आपण मला ओळखणार नाही.

तो : म्हणूनच विचारतोय. आपण कोण ?

मुलगी : मला कुठे नाव आहे ?

तो : म्हणजे ?

मुलगी : म्हणजे नाही. नाव नाही. पण घरचेदारचे ऑफिसचे सर्व लोक केरसुणी म्हणतात मला.

तो : केरसुणी ?

मुलगी : हो. सगळे वखवखल्यासारखे वापरायला बघत असतात मला. (विराम) फक्त तुम्ही तेवढे वेगळे आहात.

तो : माझा काय संबंध ?

मुलगी : नाही कसा ?

तो : भलतं काही चिकटवू नका हां माझ्या अंगाला.

वाई : नाही तर काय. जपून हो तुम्ही.

मुलगी : नाही कसा संबंध ? आपण एकाच न ऑफिसमधे, एकाच न सेक्शनमधे, एकाच न कोपऱ्यात काम करतो ?

तो : काय की बुवा !

मुलगी : अहो असं काय करता ?

तो : सेक्शनमध्ये पन्नास मुली. सगळ्या सिन्थेटीक साड्या नेसतात, सगळ्या सेंट वापरतात, सगळ्या लिपस्टिक लावतात. कोणा कोणाला लक्षात ठेवणार मी ?

मुलगी : तेही खरंच.

तो : खूपच समंजस दिसता. लग्न व्हायचंय वाटतं अजून ?

मुलगी : हो.

तो : लग्नाआधी सगळ्याच मुली सोशिक, समंजस, नम्र असतात. एकदा नवरा गळाला लागला रे लागला. की झाली मग ह्यांची लिबरेशनची वडबड सुरू. वाय द वे, तुम्ही इथे दारातून आला की खिडकीतून त्या ?

मुलगी : दारातून. कां ?

तो : हां. मी घाबरलोच क्षणभर.

मुलगी : का बरं ?

तो : खिडकीतून आला असाल तर ताबडतोब खिडकीतून बाहेर जा कशा–

मुलगी : मी आज बाहेर जाण्यासाठी आले नाहीए.

तो : म्हणजे काय ?

बाई : इथे मुलींनी राहायचं विहायचं नाही हां ! काही झालं तरी–

मुलगी : मग मीच ह्यांना घेऊन जाईन बाहेर.

तो : बाहेर कुठे ?

मुलगी : कुठेतरी.

तो : अहो कुठेतरी म्हणजे कुठे ?

मुलगी : कुठेही. ह्या अफाट विश्वात कुठेही. तुम्ही बरोबर असलात तर कुठेही जायला तयार आहे मी.

तो : ते का बुवा ?

मुलगी : (भावविवश) कसं सांगू मी तुम्हाला ? माझं प्रेम आहे तुमच्यावर. मूक प्रेम. किती दिवसापास्नं ऑफिसमध्ये मी तुमच्याकडे नुसतं पाहून समाधान मानून घेते आहे. किती छान दिसता तुम्ही. उजवीकडे इनकमिंग फाईल्स, डावीकडे आऊटगोईंग फाईल्स, त्यांचा मळका पिवळा रंग, जुनं टेबलं, त्यावरची दौत, पेनहोल्डर, पेपरवेट, भिंतीवरचं पाण्यात पाय टाकून बसलेल्या आदिवासी मुलीचं चित्र असलेलं कॅलेंडर नि इंदिरा गांधींचा फोटो, उजवीकडची गोदरेजची आलमारी नी डावीकडचे लाल

कापडात बांधलेले वस्ते–नी त्यापलीकडे मुत्रीघराचं मोडकं, कडी न लागणारं दार– ह्याच्यामध्ये तुम्ही–तुम्ही वरं माझ्या हृदयाचे स्वामी–किती शोभून दिसता–जणू नक्षत्रमालेत झळाळणारा सूर्यच, लाह्यांमध्ये ठेवलेला बत्ताशाच, चपलांच्या ढिगाऱ्यात ऐटीनं बसलेला बूटच !

तो : मराठी लेखिकांच्या कथा फार वाचता वाटतं ?

मुलगी : का बरं ?

तो : की कुणी लिहिलेल्या कथेची नायिकाच कथेतून उठून इथे आली आहे ?

मुलगी (मानेनी नाही म्हणते).

तो : काय ?

मुलगी : (मानेनी नाही म्हणते.)

तो : कथेतून आला असाल तर आता ट्रेंड बदलला आहे बरं का बाई. हल्लीच्या मराठी कथामधल्या बायकांचे नवरे टोकियोला असतात, नाही तर झुरिकला नाहीतर रोमला असतात लठ्ठ पगाराच्या नोकरीवर, अन ह्या बायका मग जपानी नाही तर स्विस् नाहीतर इटालियन माणसाच्या प्रेमात पडतात. म्हणजे त्यांचा नवरा ज्या देशात असेल त्या देशीयाच्या हं. त्याच्याशी खूप इश्कबाजी करतात. हे त्या नवऱ्याला माहीत असतं. त्या स्वतःच सांगतात नं नवऱ्याला ते. पण हा आधुनिक नवरा जुन्या काळच्या आर्य पतिव्रता स्त्रीसारखं सोशिकपणानं सर्व पोटात ठेवतो. मग त्या बाईचा परदेशी सैंया कंटाळून होतो गुल. तर मग ही बाई घरी येऊन आपल्या भारतीय नवऱ्यासमोर प्रेमभंगामुळे हमसूनहमसून रडते. तेव्हा नवरा तिला थोपटतो आणि वर कपभर गरम काफी करून देतो. म्हणून सांगतो. भयंकर वाहेरख्याली झाल्या आहेत मराठी कथांमधल्या बायका. सडा पुरुष एकटा दुकटा दिसला की कोसळल्याच ह्या त्याच्या वर.– थोडक्यात लग्न करून घ्या. लिबरेट व्हाल. मग असं भावपूर्ण बोलावं लागणार नाही.

मुलगी : नाही हो. माझं बोलणं खोटं वाटतं का तुम्हाला ?

तो : मग तुमचं काम तरी काय माझ्याकडे ?

मुलगी : खरं सांगू ?

तो : सांगा.

मुलगी : मला कळलंय तुमचं प्रतिबिंब नाहीसं झालंय म्हणून.

तो : का ऽ य ?

मुलगी : हो.

तो : तुम्हाला कसं कळलं ?

मुलगी : कळलं झालं. त्या दिवशी नाही का– कँटीनमधल्या बेसिनवरच्या आरशात तुम्ही पाहत होता ? अगदी अबसेंटमाइंडेडली पाहत होता. म्हणून तुमच्या लक्षात आलं नाही. पण आरशात तुमचं प्रतिबिंबच पडलं नव्हतं.

तो : तुम्हाला कसं दिसलं पण ते ?

मुलगी : तुमच्या अगदी मागेच उभी होते ना मी.

तो : थापा मारू नका.

मुलगी : गळ्याची शपथ.

तो : सुटली म्हणा.

मुलगी : सुटली.

तो : तुम्ही अगदी मागेच उभ्या होतात तर तुमचं प्रतिबिंब कसं पडलं नाही आरशात ? माझं जाऊ दे.

मुलगी : कसं पडणार ?

तो : का बरं ?

मुलगी : माझंसुद्धा हरवलंय न प्रतिबिंब.

(तो अवाक्.)

बाई : थापा मारू नका.

मलगी : खरं हो सुरवातीला माझ्या लक्षातच आलं नाही, एकदा घरी गेले तर आई ओरडायलाच लागली. 'किती दिवसाची पाहते आहे. कुंकू का नाही धड लावत ? कधी असतं. कधी नसतं. असलं तरी कधी गालावर कधी नाकावर. काय अवदसा आठवली आहे ? आपल्या बायकांच्या जातीनी कुंकू कसं प्राणपणांनी जपायला पाहिजे. लग्नाआधी काय लग्नानंतर काय–'

बाई : हे खरं हो पण अगदी. हे असताना मीसुद्धा

लावायची ना बारिक टिकली. काटकुळे होते ना. पण आता ती झिगझिग उरली नाही—

मुलगी : म्हणून मी पर्समधून कुंकू काढून आरशा-समोर गेले. तर काय, काही दिसेनाच. अंदाजानी कुंकू लावलं तर आरशात फक्त कुंकवाचा ठिपका. मी घावरले, पण बोलले नाही. प्रतिबिंब गेलं तर गेलं, कुंकू शाबूत आहे ना— असं म्हणून गप बसले.

तो : वाहवा ! द्या टाळी.

बाई : काही नकोच टाळीन बिळी. (मुलीला) निघा बरं इथून तुम्ही.

तो : बाई काय हे ! आम्ही समदुःखी– किंवा समसुखी–केरसुणी आली घरा–तोचि दिवाळी दसरा–

बाई : बनवतीय तुम्हाला बरं ही. हिच्यावर विश्वास ठेवू नका.

तो : कशावरून ;

बाई : आम्हा बायकांची जुनी ट्रिक आहे ती. रडायचं. शिवाय हिचं खरं असलं तर तुमच्या दुःखाची स्पेशालिटी ती काय राहिली ? गेलीच तुमची मोनोपली म्हणून समजा.

तो : अरेच्चा ! खरंच की !

मुलगी : माझ्यावर विश्वास नाही ठेवणार ?

तो : ठेवणार किंवा नाही ठेवणार. काय फरक पडतो माझ्यासाठी ? (संशयाने) काय हो, तुम्ही मुद्दाम तर हा डाव टाकलेला नाही नं ?

मुलगी : कसला डाव ?

तो : म्हणजे मुद्दामच प्रतिबिंब लपवून ठेवायचं कुठंतरी. बँकेत व्हॉल्टमधे, नाही तर बाथरुम-मधे खोटं सिलींग लावून–

मुलगी : अहो प्रतिबिंब म्हणजे काळा पैसा का आहे नटांचा ?

तो : किंवा देऊन टाकलं असेल कोणाला एखाद्या बेसावध क्षणी किंवा नकोसं झालं म्हणून. अन आता वर ओरड हरवलं हरवलं म्हणून. बाई म्हणतात तेच खरं. सहानुभूती मिळव-ण्याची ही तुमची ट्रिक असली पाहिजे. ह्यः ! मला अजिबात वाटत नाही तुमच्या-बद्दल सहानुभूती विहानुभूती. तुम्ही आपल्या चला पाहू. पाहून घ्या तुमचं तुम्ही. माझं मी पाहून घेईन.

मुलगी : किती अलिप्त होतो प्रतिबिंब हरवलेला माणूस ! किती कठोर ! किती अ नैतिक! अनैतिक नाही बरं का. 'अ' 'नैतिक'.

तो : एकेक गुणदोष चिकटवून इंटलेक्चुअलगिरी दाखवू नका. मी सगळ्यातून मोकळा झालो आहे अनायसा—

मुलगी : किती 'बे'जबाबदार ! बेजबाबदार नाही बरं का. 'बे' 'जबाबदार.'

तो : तुम्ही भाषाशास्त्रात एम. ए. केलंय वाटतं ?

मुलगी : हो. आणि तत्वज्ञान. त्याशिवाय का अकाउंट्स सेक्शनला लागले मी ? आपण एक करू शकतो—

तो : आपण ?

मुलगी : मी मुलीची जात. मी एकटी काय करू ? मला मदत द्या तुमची थोडी. मी तुम्हाला देईन. आपण दोघंही प्रतिबिंब हरवलेली माणसं–आपण एकमेकांच्या आधारानं शोधून काढू आपली प्रतिबिंब.

तो : म्हणजे तुम्ही माझं न् मी तुमचं ?

मुलगी : हो.

तो : की ज्यानी त्यानी आपापलं–?

मुलगी : आपण दोघांनी मिळून–

तो : अहो असं कधी झालंय का ?

मुलगी : का नाही बरं ! म्हटलंच आहे न– संसाररथाची दोन चाकं म्हणजे–

तो : कसला रथ बाई ! सोयुक्ष–सोयुझ म्हणा. अंतराळात तरंगत राहायचं एकेकट्यानी! वजनरहित, प्रतिबिंबरहित.

मुलगी : पण दोघांनी–

तो : बोलूच नका पुढे. दोघांनी मिळून काही करूची ट्रिक पण फार जुनी झालीए. दोघांनी मिळून देशाला स्वातंत्र्य मिळवू, दोघांनी मिळून विषमता नष्ट करू, दोघांनी मिळून समाजसेवा करू, दोघांनी मिळून ब्रह्मचर्याश्रम चालवू–काही नाही. सर्वांची परिणती अखेर पोरांची वीण वाढवण्यात. आता आपण दोघंही हे असे–प्रतिबिंब नसलेली पोरं जन्माला घालून काय साधणार आहोत ? अन् पुढे काय त्यांचं ?

सोडून द्या त्यांना अंतराळात. तरंगा–एकेकटे, दिशाहीन, तरंगा. 'आनंदाचे डोही आनंद तरंग'. नको रे बाबा. अनायसे आपण स्वतंत्र झाली आहोत. कशाला नवीन कैदी जन्माला घालायचे ? आं ?

मुलगी : काही थांग लागत नाही तुमच्या मनाचा.

तो : कशाला लागायला हवा ? भलत्या महत्त्वाकांक्षी बाबा तुम्ही बायका म्हणजे.

मुलगी : खरंच–कुठंतरी डोकं टेकायला एवढी जरी जागा मिळाली नं–एवढा जरी कोपरा मिळाला तुमच्या मनात–तरी प्रतिबिंब नसल्याचं दुःख विसरून जाईन मी.

तो : बापरे ! काय रेंज आहे हो ह्या मुलीची ! सगळ्या मराठी कथानायिकांचा लसाविच जणू.

बाई : रेंज आलीए डोंबलाची ! चिकटपणा ! किती ग बाई चिकटपणा करशील. आवर की तुझ्या प्रेमाची पिरपिर.

मुलगी : एक संधी द्या मला फक्त एक.

तो : अहो अंधार आहे माझ्या मनात फार. माझं मला काही दिसेना आणि तुम्ही कुठं धडपडता अनोळखी ठिकाणी ?

मुलगी : मी माझ्या प्रेमाचा लामणदिवा लावून अंधार नाहीसा करीन तिथला.

बाई : उजेड !

तो : अहोपण तिथे प्रकाश पाडून करणार काय तुम्ही ? काही तिथं दिसायचं नाही तुम्हाला शिवाय प्रतिबिंबच नसणारांना उजेड काय अंधार काय–सगळं सारखंच–

मुलगी : पण तुम्ही तरी–ज्याला कशाचंच काही नाही त्यानं तरी यवढं हट्टी का असावं मनाबाबत.

तो : तेही बरोबरच. जा. जाते म्हणता तर जा माझ्या मनात.

मुलगी : जा काय–ये म्हणा. (ती दाराकडे जाऊ लागते.)

बाई : चपला बाहेर काढून ठेवा हो. (मुलगी जाते.)

तो : काय हो ही मुलगी ! प्रतिबिंब नसलेलं माणूस एवढं आशावादी असू शकतं ?

बाई : अहो चिकटपणाचंच नाव आशावाद. (मुलगी परत येते) काय झालं ?

मुलगी : मला भीती वाटते.

बाई : मग ! मन म्हणजे–

मुलगी : तसं नाही हो. पण मी आत असताना बाहेरून कोणी खिडकी लावून घेतली तर–

बाई : कोण्णाला एवढा उद्योग नाहीए इथे. आणि लावली तर एक धक्का मारा. बिजागऱ्या पार जंगून गेल्या आहेत खिडकीच्या. (मुलगी जाऊ लागते) आणि लवकर परता म्हटलं. नाही तर पिंजऱ्यातल्या उंदरा–सारख्या खुडबूड करत बसाल तिथे. (मुलगी दारातून जाते).

तो : आज तुम्ही सगळ्यांनी माझ्या मनाचा रेल्वेप्लॅटफॉर्मच करून टाकला आहे. तुम्ही काय, बावट्या काय, केरसुणी काय–(मुलगी अलगद खिडकी उघडून आत येते. स्टेजच्या मध्ये उभी राहते. अंधार पूर्ण. बराच काळ शांतता. मग अंधारात दोन-चारच हुंदके, शांतता. क्षणभराने प्रकाश. दारातून मुलगी आत येते).

तो : झालं समाधान ?

मुलगी : (चिडून) तुमचं सुद्धा झालं ना ?

तो : मी सांगितलं होतं तुम्हाला आधी.

मुलगी : इतके हुंदके दिले मी तुमच्या मनात. काय झालं असतं जरा सहानुभूतीनं बोलला असता तर—

तो : अहो मला ऐकू तर यायला पाहिजेत तुमचे हुंदके–

बाई : मला पण नाही बाई आले ऐकायला.

मुलगी : निष्ठूर. निर्दय. दुष्ट.

तो : मायला ! हे एक अतीच झालंय की. दुःखी माणसांची साली ही एक कटकट असते बघा. सगळ्या जगानी ढुंगण वर करून ह्यांच्या दुःखावर फुंकर घालत राहिलं पाहिजे. ताप !

मुलगी : तुम्ही असं बोलता कारण तुम्हाला दुःख माहीत नाही. दुःख माहीत नाही ह्याचं कारण आपण काय गमावलं आहे हे तुम्हाला कळत नाही.

लावायची ना बारिक टिकली. काटकुळे होते ना. पण आता ती झिगझिग उरली नाही–

मुलगी : म्हणून मी पर्समधून कुंकू काढून आरशा-समोर गेले. तर काय, काही दिसेनाच. अंदाजानी कुंकू लावलं तर आरशात फक्त कुंकवाचा ठिपका. मी घाबरले, पण बोलले नाही. प्रतिबिंब गेलं तर गेलं, कुंकू शाबूत आहे ना– असं म्हणून गप बसले.

तो : वाहवा ! द्या टाळी.

बाई : काही नकोच टाळीन बिळी. (मुलीला) निघा बरं इथून तुम्ही.

तो : बाई काय हे ! आम्ही समदुःखी– किंवा समसुखी–केरसुणी आली घरा–तोचि दिवाळी दसरा–

बाई : बनवतीय तुम्हाला बरं ही. हिच्यावर विश्वास ठेवू नका.

तो : कशावरून ;

बाई : आम्हा बायकांची जुनी ट्रिक आहे ती. रडायचं. शिवाय हिचं खरं असलं तर तुमच्या दुःखाची स्पेशालिटी ती काय राहिली ? गेलीच तुमची मोनोपली म्हणून समजा.

तो : अरेच्चा ! खरंच की !

मुलगी : माझ्यावर विश्वास नाही ठेवणार ?

तो : ठेवणार किंवा नाही ठेवणार. काय फरक पडतो माझ्यासाठी ? (संशयाने) काय हो, तुम्ही मुद्दाम तर हा डाव टाकलेला नाही नं ?

मुलगी : कसला डाव ?

तो : म्हणजे मुद्दामच प्रतिबिंब लपवून ठेवायचं कुठंतरी. बँकेत व्हॉल्टमधे, नाही तर बाथरुम-मधे खोटं सिलींग लावून–

मुलगी : अहो प्रतिबिंब म्हणजे काळा पैसा का आहे नटचांचा ?

तो : किंवा देऊन टाकलं असेल कोणाला एखाद्या बेसावध क्षणी किंवा नकोसं झालं म्हणून. अन आता वर ओरड हरवलं हरवलं म्हणून. बाई म्हणतात तेच खरं. सहानुभूती मिळव-ण्याची ही तुमची ट्रिक असली पाहिजे. ह्यः ! मला अजिबात वाटत नाही तुमच्या-बद्दल सहानुभूती बिहानुभूती. तुम्ही आपल्या चला पाहू. पाहून घ्या तुमचं तुम्ही. माझं मी पाहून घेईन.

मुलगी : किती अलिप्त होतो प्रतिबिंब हरवलेला माणूस ! किती कठोर ! किती अ नैतिक! अनैतिक नाही बरं का. 'अ' 'नैतिक'.

तो : एकेक गुणदोष चिकटवून इंटलेक्चुअलगिरी दाखवू नका. मी सगळ्यातून मोकळा झालो आहे अनायसा—

मुलगी : किती 'बे'जबाबदार ! बेजबाबदार नाही बरं का. 'बे' 'जबाबदार.'

तो : तुम्ही भाषाशास्त्रात एम. ए. केलंय वाटतं ?

मुलगी : हो. आणि तत्त्वज्ञान. त्याशिवाय का अकाउंटस् सेक्शनला लागले मी ? आपण एक करू शकतो—

तो : आपण ?

मुलगी : मी मुलीची जात. मी एकटी काय करू ? मला मदत द्या तुमची थोडी. मी तुम्हाला देईन. आपण दोघंही प्रतिबिंब हरवलेली माणसं–आपण एकमेकांच्या आधारानं शोधून काढू आपली प्रतिबिंब.

तो : म्हणजे तुम्ही माझं न् मी तुमचं ?

मुलगी : हो.

तो : की ज्यानी त्यानी आपापलं–?

मुलगी : आपण दोघांनी मिळून–

तो : अहो असं कधी झालंय का ?

मुलगी : का नाही बरं ! म्हटलंच आहे न–संसाररथाची दोन चाकं म्हणजे–

तो : कसला रथ बाई ! सोयुझ–सोयुझ म्हणा. अंतराळात तरंगत राहायचं एकेकट्यानी। वजनरहित, प्रतिबिंबरहित.

मुलगी : पण दोघांनी–

तो : बोलूच नका पुढे. दोघांनी मिळून काही करूची ट्रिक पण फार जुनी झालीए. दोघांनी मिळून देशाला स्वातंत्र्य मिळवू, दोघांनी मिळून विषमता नष्ट करू, दोघांनी मिळून समाजसेवा करू, दोघांनी मिळून ब्रह्मचर्याश्रम चालवू–काही नाही. सर्वांची परिणती अखेर पोरांची वीण वाढवण्यात. आता आपण दोघंही हे असे–प्रतिबिंब नसलेली पोरं जन्माला घालून काय साधणार आहोत ? अन् पुढे काय त्यांचं ?

सोडून द्या त्यांना अंतराळात. तरंगा-एकेकटे, दिशाहीन, तरंगा. 'आनंदाचे डोही आनंद तरंग'. नको रे बाबा. अनायसे आपण स्वतंत्र झाली आहोत. कशाला नवीन कैदी जन्माला घालायचे ? अं ?

मुलगी : काही थांग लागत नाही तुमच्या मनाचा.

तो : कशाला लागायला हवा ? भलत्या महत्त्वाकांक्षी बाबा तुम्ही बायका म्हणजे.

मुलगी : खरंच-कुठंतरी डोकं टेकायला एवढी जरी जागा मिळाली नं-एवढा जरी कोपरा मिळाला तुमच्या मनात-तरी प्रतिबिंब नसल्याचं दुःख विसरून जाईन मी.

तो : बापरे ! काय रेंज आहे हो ह्या मुलीची ! सगळ्या मराठी कथानायिकांचा लसाविच जणू.

बाई : रेंज आलीए डोंबलाची ! चिकटपणा ! किती ग बाई चिकटपणा करशील. आवर की तुझ्या प्रेमाची पिरपिर.

मुलगी : एक संधी द्या मला फक्त एक.

तो : अहो अंधार आहे माझ्या मनात फार. माझं मला काही दिसेना आणि तुम्ही कुठं धडपडता अनोळखी ठिकाणी ?

मुलगी : मी माझ्या प्रेमाचा लामणदिवा लावून अंधार नाहीसा करीन तिथला.

बाई : उजेड !

तो : अहोपण तिथे प्रकाश पाडून करणार काय तुम्ही ? काही तिथं दिसायचं नाही तुम्हाला शिवाय प्रतिबिंबच नसणारांना उजेड काय अंधार काय-सगळं सारखंच-

मुलगी : पण तुम्ही तरी-ज्याला कशाचंच काही नाही त्यानं तरी यवढं हट्टी का असावं मनाबाबत.

तो : तेही बरोबरच. जा. जाते म्हणता तर जा माझ्या मनात.

मुलगी : जा काय-ये म्हणा. (ती दाराकडे जाऊ लागते.)

बाई : चपला बाहेर काढून ठेवा हो. (मुलगी जाते.)

तो : काय हो ही मुलगी ! प्रतिबिंब नसलेलं माणूस एवढं आशावादी असू शकतं ?

बाई : अहो चिकटपणाचंच नाव आशावाद. (मुलगी परत येते) काय झालं ?

मुलगी : मला भीती वाटते.

बाई : मग ! मन म्हणजे-

मुलगी : तसं नाही हो. पण मी आत असताना बाहेरुन कोणी खिडकी लावून घेतली तर-

बाई : कोणाला एवढा उद्योग नाहीए इथे. आणि लावली तर एक धक्का मारा. बिजागऱ्या पार जंगून गेल्या आहेत खिडकीच्या. (मुलगी जाऊ लागते) आणि लवकर परता म्हटलं. नाही तर बिजऱ्यातल्या उंदरासारख्या खुडबूड करत बसाल तिथे. (मुलगी दारातून जाते).

तो : आज तुम्ही सगळ्यांनी माझ्या मनाचा रेल्वेप्लॅटफॉर्मच करून टाकला आहे. तुम्ही काय, बावटचा काय, केरसुणी काय-(मुलगी अलगद खिडकी उघडून आत येते. स्टेजच्या मध्ये उभी राहते. अंधार पूर्ण. बराच काळ शांतता. मग अंधारात दोन-चारच हुंदके, शांतता. क्षणभराने प्रकाश. दारातून मुलगी आत येते).

तो : झालं समाधान ?

मुलगी : (चिडून) तुमचं सुद्धा झालं ना ?

तो : मी सांगितलं होतं तुम्हाला आधी.

मुलगी : इतके हुंदके दिले मी तुमच्या मनात. काय झालं असतं जरा सहानुभूतीनं बोलला असता तर—

तो : अहो मला ऐकू तर यायला पाहिजेत तुमचे हुंदके-

बाई : मला पण नाही बाई आले ऐकायला.

मुलगी : निष्ठूर. निर्दय. दुष्ट.

तो : मायला ! हे एक अतीच झालंय की. दुःखी माणसांची साली ही एक कटकट असते बघा. सगळ्या जगानी ढुंगण वर करून ह्यांच्या दुःखावर फुंकर घालत राह्यलं पाहिजे. ताप !

मुलगी : तुम्ही असं बोलता कारण तुम्हाला दुःख माहीत नाही. दुःख माहीत नाही ह्याचं कारण आपण काय गमावलं आहे हे तुम्हाला कळत नाही.

तो : कळतंय हो बाई. कळतंय. पण गमावलेलं शोधणं व्यर्थ आहे हेही कळतंय. आणि ते शोधणं व्यर्थ नाही असं तुम्हाला वाटतंय. तर शोधा. हाच आपल्यातला फरक. आपले मार्ग परस्परविरुद्ध दिशेला जातात. आणि ज्याला त्याला आपापल्या मार्गांनी जाण्याचं स्वातंत्र्य मिळालंच आहे तर भोगू ना ते आपण आपापल्या तऱ्हेनं.

मुलगी : पण मन–

तो : मन! कसं तुमच्या लक्षात येत नाही? मन म्हणून असं काही असतं का? शिवाय असलं तरी दुसऱ्याचं मन नाहीच कळत आपल्याला. दुसऱ्याच्या मनाचा आपण आपल्याच मनानी अन्वय लावत असतो. कायकाय अर्थ काढत असतो– हवे असलेले, नको असलेले– म्हणजे दुसऱ्याचं मन असं नसतंच. असतं ते आपलंच. असलंच तर. कळलं का? तत्त्वज्ञानाच्या एमे आहात म्हणून विचारतो.

मुलगी : तत्त्वज्ञानाची एमे असले म्हणून काय झालं! मी एक केरसुणीही आहे. तुम्ही माझ्या मनात येऊन पहा–

तो : तिथे हेगेल आणि कांटचे ग्रंथ असणार–

मुलगी : नाही हो. एमे करत असतानासुद्धा ते तिथं नव्हते. पण तुम्ही येऊनच पहा माझ्या मनात–

तो : आणि काय करू?

बाई : काही करायचं नाही. फक्त बोलायचं.

मुलगी : खातरजमा करुन घ्या तुम्ही–

बाई : चावटपणा काहीही करायचा नाही–

मुलगी : की आपलंच नाही, दुसऱ्याचंही मन असतं म्हणून.

तो : कंटाळा आलाय हो– इतकी आतबाहेर केलीए ह्या खिडकीतून आज मी.

मुलगी : ही शेवटची विनंती. ह्यानंतर त्रास देणार नाही मी.

बाई : खूपच कृपा केलीत म्हणायची.

तो : ठीक. पण ह्यानंतर काही ऐकून घेणार नाही हां. तुम्ही मला रजा द्यायची.

मुलगी : बरं!

(तो दाराकडे जाऊ लागतो)

बाई : अहो तो टाय उतरवून ठेवा! कशाला एवढं नटूनथटून ते ऽ, रिसेप्शनला निघाल्यासारखं अगदी–

(तो टाय काढून दाराने बाहेर जातो) (मुलीला) तीन तीन दिवस चड्डया बदलत नाहीत. (तो खिडकीतून आत अलगद येतो. मग हळूहळू स्टेजच्या मध्यावर. त्या दोघांमध्ये खूप अंतर. सगळया स्टेजवर काळोख. त्या दोघांवर फक्त विरविरीत प्रकाश. शांतता.)

तो : मुली! कशाला हा खेळ? कंटाळा कसा येत नाही? हा खेळ थोडे वेळा का खेळलो आपण आयुष्यात? तू कोणाशी खेळली असशील– मी कोणाशी– पण खेळ तोच. अन त्याची परिणतीही तीच. काय टिकतं त्यातून? काय हाती लागतं? जन्मभर एकमेकांच्या अंधारात गटंगळया खाणं म्हणजे प्रेम. कशाला ते? मग स्वतःचाच अंधार काय वाईट? म्हणशील शरीर आहे. आहे ना. पण शरीरातही तोच अंधार धमन्यांमधून वाहतो. ठेच लागली तर चिकट काळा द्रव बाहेर येतो आताशा. दुखत खुपत नाही. कळ येत नाही. किती काळ लोटला. पावसाचा स्पर्श कसा असतो माझं शरीर विसरुन गेलंय. फुलांचा गंध कसा असतो मला माहीत नाही आता. ताज्या भाकरीचा गरम वास, तळयावरचं चांदणं, मुलांच्या हसण्याचा नाद, अंधारात आवेगानी भिडणारे ओले ओठ– ह्या सर्व गोष्टी मेलेली फुलपाखरं वहीत टोचून ठेवावी तशा आहेत माझ्याजवळ. त्यांचा पण भुगा होईल. ठीक आहे. प्रतिबिंबाबरोबर हेही सर्व गेलं. हे सर्व आधीच एकेक जाऊ लागलं होतं पण कळलं नाही मला. चला. बरं झालं. आता भविष्यकाळ, वर्तमानकाळ, भूतकाळ ह्यांची कटकट नाही. कारण सगळया क्षणांचा अंधार एकसारखाच. आणि आता निराशावाद न् आशावाद ह्यांनाही काही अर्थ नाही. एक गोष्ट सांगतो. ऐक. गोष्ट प्रेमिकांचीच आहे. दोघंही तरुण, सुंदर, बुद्धिमान. दोघांचं

एकमेकांवर उत्कट प्रेम. जन्मोजन्मी एकमेकांना साथ देण्याच्या आणाशपथा त्यांनी घेतलेल्या. पण मग त्यांची ताटातूट झाली. तो लढाईवर गेला. गेला तो गेलाच. नापत्ता झाला. सगळे म्हणाले मेला. पण ही अढळ. ही म्हणाली नाही. तो परत येईल. अशी चाळीस वर्ष व्रतस्थ राहून तिनं निष्ठेनं त्याची वाट पाहिली. आणि एक दिवस त्याचा निरोप आला. 'मी आलो आहे. वेशीवरच्या देवळात ये' ही म्हणाली पहा. मी म्हटलं नव्हतं ? धावत सुटली. देवळात पोचली. तर तिथे तिचा प्रियकर दिसेना. एक जख्ख म्हातारा फक्त बसलेला. दात पडलेले, टक्कल पडलेलं, डोळ्यातून चिपडं- ही म्हणाली, इथं तर कोणी नाही. कुणा टवाळानं आपली चेष्टा केली. निराश होऊन परतली. तिकडे तोही देवळात वाट पाहून पाहून थकला. कोणी चिटपाखरू आलं नाही. फक्त कमरेत वाकलेली, केसांचा ताग झालेली, डोळ्यात मोतीबिंदू पडलेली एक म्हातारी क्षणभर डोकावून स्वतःशीच पुटपुटत परत गेली. हाही निराश झाला. म्हणाला– हिनं वाट पाहिली नाही. स्वतःचा संसार थाटून मोकळी झाली. साधी भेटायला सुद्धा आली नाही– (ह्यापुढे त्याचे ओठ फक्त हलताना दिसतात. शब्द ऐकू येत नाहीत. अंधार. प्रकाश. स्टेजवर फक्त बाई. मुलगी निघून गेलेली. तो दारातून येतो.)

बाई : अहो गेली ती–

तो : (नुसते ओठ हलतात.)

बाई : एकसारख्या जांभया काय देत होती, मनगटावरच्या घड्याळाकडे काय पहात होती–

तो : (नुसते ओठ हलतात).

बाई : किती जोरजोरानं बोलताय, हळू बोला. एक अक्षर कळेल तर शपथ.

तो (नुसते ओठ हलतात.)

बाई : काही म्हणता काही ऐकू येत नाही. (तो तिच्याकडे पाहत राहतो. मग खोलीतल्या वस्तूंकडे. मग संथपणे खिडकीकडे जातो. चढतो. बाहेर उडी मारतो. बाई धावत खिडकीकडे जाते. पाहत राहते. वळते). जीव दिल्याचं काही नाही. पण एवढे पाचव्या मजल्यावरून खाली पडले भर रस्त्यावर– पण आवाज नाही की रक्ताचा डाग नाही की रहदारीचा खोळंबा नाही. चिकट तेल पसरल्यासारखं भसदिशी एवढं मोठं काळं काहीतरी पसरलं रस्त्यावर. कसलं मेलं हे मरण. हुं ! (मग ती जाऊन खिडकी लावते. बेडवरची चादर उलटी करते. दारावरची घंटा वाजून थांबते. ती घाईने केस नीट करत आरशाकडे धावते. तिथेच खिळली राहते. आरशात पाहत राहते. मग प्रेक्षकांकडे पाहते. भयभीत, डोळे विस्फारून. मग तिच्या घशातून एक प्रदीर्घ, अखंड, न संपणारी किंकाळी येऊ लागते. त्या किंकाळी बरोबरच दारावरची बेल वाजत आहे.
अंधार.
शांतता.
प्रेक्षक अंधारातच जाऊ लागतात तेव्हा ऑर्गनवर 'अजि मी ब्रह्म पाहिले' चे सूर घुमू लागतात.)

■

ह्या एकांकिकेचा प्रयोग करण्यापूर्वी नाटककाराची परवानगी घेणे आवश्यक.

पत्ता– ४, दंडिगे ले आऊट,
शंकरनगर, नागपूर ४४० ०१०

संजय
आर्वीकर

एलकुंचवारांची नाटके

१९६७ मध्ये प्रा. महेश एलकुंचवार यांची पहिली एकांकिका 'सुलतान' सत्यकथेमध्ये प्रकाशित झाली. 'सुलतान' या पहिल्या एकांकिकेत त्यांच्या लिखाणाचे वेगळेपण आणि सामर्थ्य जाणकारांना जाणवले. तेंडुलकरांसारख्या प्रतिभावंताने त्यांच्या एकांकिकांची दखल घेऊन 'माणूस'-मध्ये त्यांच्यावर एक लेखही लिहिला.

१९६७ ते १९८७ या वीस वर्षांच्या कालखंडात एलकुंचवारांनी सहा नाटके, नऊ एकांकिका आणि एक नाट्यकाव्य लिहिले. एलकुंचवारांची काही नाटके व एकांकिका तेंडुलकरांच्या परंपरेशी नातं सांगणाऱ्या असल्या तरी अनेक दृष्टीने या दोन नाटककारांमध्ये भिन्नता जाणवते. तेंडुलकर, खानोलकर, एलकुंचवार आणि सतीश आळेकर यांच्या डोळस प्रयत्नातून मराठी नवनाट्य साकारले आहे.

प्रारंभी मध्यमवर्गीयांचे जीवन आपल्या नाटकातून रेखाटणारे तेंडुलकर पुढे अधिक सामाजिक होत गेले. पण त्यांची ही सामाजिक जाणीव कानेटकर–कोल्हटकरांपेक्षा 'वेगळी' होती. एका विशिष्ट आराखड्यावर बेतलेले नाटक म्हणजे सामाजिक नाटक असे समीकरण मराठी मनात तयार होत असताना तेंडुलकरांनी ही साचलेपणाची कोंडी फोडली. प्रस्थापित सामाजिक परिस्थितीचे वास्तवदर्शन आणि त्याने मानवी जीवनावर केलेला परिणाम या दोन्हींचा तेंडुलकरांनी आपल्या गिधाडे, सखाराम बाइंडर, शांतता कोर्ट चालू आहे यासारख्या नाटकांतून वेध घेतला. सामाजिकतेबरोबरच सज्जनपणाचे मुखवटे घातलेल्या माणसाचे हिडीस दर्शन हे तेंडुलकरांच्या नाटकाचे वैशिष्ट्य ठरले. 'घाशीराम कोतवाल'सारखी संगीतिका खरे तर त्याच्या आकृतीबंधासाठीच वाखाणण्यासारखी होती पण तरीही त्यातील नाना फडणीसाचे 'दर्शन' अधिक खळबळजनक आणि पर्यायाने नाटकास प्रसिद्धी देणारे ठरले. मराठी रंगभूमीवर असे डोळस प्रयोग होत असतानाच खानोलकरांचे 'एक शून्य बाजीराव' साकारले. आशय आणि अभिव्यक्ती या दोन्ही दृष्टीने मराठी रंगभूमीवर झालेली ती एक क्रांती होती. सतीश आळेकरांचे 'महानिर्वाण' नाटकही मराठी रंगभूमीसाठी महत्त्वाचे ठरले. कीर्तनासारखी पारंपारिक शैली वापरून आधुनिक समाजजीवनाचा वेध घेण्याचा हा प्रयत्न अभूतपूर्व ठरला. उपहासात्मक लेखनशैली वापरून नाट्यांतर्गत राखलेला अंतर्विरोध हेही 'महानिर्वाण'चे वैशिष्ट्य होते.

दिग्दर्शकाला आव्हान देणाऱ्या नाट्यकृती सादर करून 'रंगायन'सारखी संस्था मराठी रंगभूमीचा इतिहास घडवत होती.

लेखन आणि प्रयोग या दोन्ही पातळ्यांवर नवनवीन प्रयोग होत असतानाच एलकुंचवार या चळवळीच्या अग्रणी होते. त्यांच्या एकांकिका–नाटके रंगभूमीवर येत होती पण घाशीराम कोतवाल, सखाराम बाइंडर, महानिर्वाण या नाटकांना जे यश मिळाले ते एलकुंचवारांच्या नाटकांना मिळाले नाही. एलकुंचवारांच्या नाट्यकृतीचे विश्लेषण करताना त्यांनी केलेल्या लिखाणाचा नाटक आणि एकांकिका असा पारंपारिक भेद करता येणार नाही. कारण त्यांच्या अनेक एकांकिकांमधून व्यक्त

अनुक्रमणिका

झालेला जीवनानुभव इतका व्यापक असतो की बरेचदा नाटकाचा मोठा 'कॅनव्हास'ही हा अनुभव देणार नाही (उदा. रक्तपुष्प, होळी)

तेंडुलकर, खानोलकर, एलकुंचवार या तिघांचा तुलनात्मक विचार केला तर त्यांच्यात अनेक साम्यभेद आढळतात. तेंडुलकरांच्या नाटकांमध्ये येणारी हिंसा आणि लैंगिकता एलकुंचवारांच्या काही नाटकांमध्ये आहे. पण एलकुंचवारांच्या नाटयकृतींमध्ये ती प्रामुख्याने निर्मितीप्रेरणेशी जोडलेली असते.

तेंडुलकर मुख्यतः समूहमन न्याहाळताना दिसतात तर एलकुंचवारांचा भर व्यक्तीचे मनोव्यापार दर्शविण्याकडे असतो. तेंडुलकरांच्या व्यक्तिरेखा या समूहाचे प्रतिनिधित्व करण्यात बरेचदा यशस्वी ठरतात तर एलकुंचवारांच्या व्यक्तिरेखांचा परीघ व्यक्तीपुरताच मर्यादित राहतो. मात्र मानवी मनाचे हुंकार एलकुंचवारांच्या कलाकृतींमध्ये अधिक स्पष्टपणे जाणवतात.

व्यक्तिरेखांच्या बाबतीत एलकुंचवार खानोलकरांशी अधिक जवळचे वाटतात. मनोरुग्ण वाटणारी पात्रे खानोलकरांच्या साहित्यात वारंवार दिसतात तर एलकुंचवारांच्याही अनेक कलाकृतींमध्ये अशी पात्रे आहेत. दोषपूर्ण व्यक्तिविकास हे मनोरुग्णतेचे एक महत्त्वाचे कारण आहे. खानोलकरांच्या साहित्यात या पात्रांच्या 'वैशिष्टय'पूर्ण वागण्याचे 'तात्कालिक' कारण सुचवलेले असते तर एलकुंचवारांच्या नाटयकृतीत पात्रांचे वागणे 'वैशिष्टय'पूर्ण असल्याची तात्कालिक तसेच 'पूर्वनिहित' कारणेही सुचवलेली असतात. बरेचदा पूर्वनिहित कारण 'फ्लॅशबॅक'सारख्या पद्धतीने सांगितले गेले आहे. (उदा. वेत्री / यातनाघर, राजेश्वर / कैफियत)

सतीश आळेकर आणि एलकुंचवार यांच्या लेखनात मात्र कुठलेही साम्य जाणवत नाही. एलकुंचवारांचे अगदी अलिकडचे नाटक 'प्रतिबिंब' आळेकरांच्या शैलीची आठवण करून देते पण आशयाच्या बाबतीत तो एलकुंचवारांच्या चिंतनप्रक्रियेतील एक महत्त्वाचा टप्पा ठरावा.

भोवतालच्या माणसांना आपला आरसा समजणारी माणसे त्यांच्या यापूर्वीच्या नाटकात आलीत, (उदा कमळ–मी एक आरसाच आहे तुझा चालता बोलता / यातनाघर, भारत–इतर लोक आरसे आहेत माझे. ह्यात स्वतःला पाहिलं की मला आपण आहोत असा दिलासा मिळतो / पार्टी) 'प्रतिबिंब'मध्ये आरसा तर आहे, पण प्रतिबिंब नाही. ते हरवले आहे. आत्मप्रत्ययासाठी आरसा प्रमाण मानणाऱ्यांची ही केवढी दारुण शोकांतिका आहे!

मानवी संबंधाचा शोध

मानवाच्या परस्परसंबंधाचा शोध घेण्याचे कलावंताला वेड असते. माणसाच्या लौकिक जीवनात, एकमेकांच्या सहवासाने जीवनास अर्थ प्राप्त करून देण्यासाठी माणसे अविरत धडपडत असतात. एलकुंचवारांच्या नाटकात माणसांचे परस्परसंबंध तपासण्याची प्रक्रिया सतत घडत असते. परस्परसंबंधामुळे माणसाचे जीवन अर्थपूर्ण होते की त्याचे एकाकीपण अधिक तीव्र होते या मूलगामी प्रश्नापर्यंत हा शोध पोचतो. 'एक ओसाड गाव'सारखी त्यांची नाटयकृती तर परस्परात गुंतण्याच्या प्रक्रियेचा आलेख आहे. माणसांच्या सहवासातून अनेकदा नैराश्य पदरी पडल्यानंतरही पुन्हा पुन्हा माणसं या गुंत्यात अडकतात.

'एक ओसाड गाव'मधील स्त्री म्हणते, "एकेक सगळे गाव सोडून गेले. सगळे, सोडून गेले गाव, केव्हा? कसे? का?...का कसे केव्हा? माहीत नाही. सुरुवातीला लक्षातच आलं नाही अजिबात...मग आलं...म्हटलं काही माणसं गेली...दुसरी येतील. जागा रिकामी राहात नाही. (पृष्ठ ८४) ... शालीत नक्षी यायला लागलीय. मला त्रास होतो या विणीचा...अनुभव आहे मला... जा जा जा म्हणते तर जा. मला सुचतच नाही काही." (पृष्ठ ८७).

माणसाचं असं एकमेकात गुंतत जाणं आणि अपरिहार्यपणे हे संबंध तुटत जाणं हे सारं किती उन्मळून टाकणारं आहे ते एलकुंचवार आपल्या नाटकातून दाखवितात. माणसाचं एकमेकात गुंतणं

याच्या मुळाशी प्रेमभावना असते. प्रेमाची ही विशुद्ध भावनाही किती हिडीस स्वरूप घेऊन प्रगटते. ते 'गार्बो'मध्ये दिसतं.

'गार्बो' म्हणते, "सुख मिळण्याचे दिवस गेले. प्रेम करण्याचे पण गेले. आता ती गोष्ट कधी घडायची नाही आयुष्यात ! मन हिशेबी पण खूप झालंय. कधी काही कुणाबद्दल वाटलं. क्षणभर तरी फणकन फणा काढून मन विचारतं, "सावध आहे ना ? यातले धोके लक्षात आहे ? यातना लक्षात आहेत ? या यातनांच्या नि धोक्याच्या मोबदल्यात जे मिळणारंय त्याची किंमत किती आहे ? (गार्बो, पृष्ठ ५४).

प्रेमासारखीच द्वेषभावनाही माणसाला घेरून टाकणारी आहे. आपल्या भोवतालची माणसं म्हणजे जगाकडे बघण्याची खिडकी आहे, असे समजणारी माणसं एलकुंचवारांच्या नाटकात येतात. 'यातनाघर'मधील बेबी, 'रुद्रवर्षा'मधील राजीव यांनी स्वतःला द्वेषाने इतरांशी बांधून घेतले आहे.

'रुद्रवर्षा'तला राजीव म्हणतो, "द्वेषाचा धागा प्रेमापेक्षाही बळकट असतो. पुष्कळदा... कुणाचाही द्वेष करणं म्हणजे तो माणूस आपल्या आत्म्याचा भाग बनून जातो कायमचा." (पृष्ठ २६)

'यातनाघर'मधील बेबी म्हणते, "माझ्या सगळ्या द्वेषाचं विषारी टोक सतत तिच्या गळ्यावर वेध घेऊन बसलंय. (पृष्ठ १६)

माणसं त्यांच्या खऱ्या स्वरूपात सहसा प्रगट होत नाहीत. किंबहुना त्यांचे खरे स्वरूप कोण ते ? असा प्रश्न पडावा इतकी विविध रूपे घेऊन ते एकमेकांसमोर येतात. हे मुखवटे इतरांना परिचयाचे आहेत याची जाणीव असूनही मुखवटयांपासून त्यांची सुटका नाही. आपण सारे सारखेच आहोत याची जाणीव सर्वांनाच असते आणि म्हणून अटळपणे ते एकमेकांच्या जीवनात येतात.

'कैफियत'मध्ये रोझेट्टा म्हणते, "बिकॉज मोस्ट ऑफ देम आर अनहॅपी. आणि जायला दुसरी जागा नसते त्यांना. एक लेपर अटळपणे, अगदी अटळपणे दुसऱ्या लेपरकडे जातो. (पृष्ठ १२२) 'कैफियत'मध्येच राजेश्वर रोझेट्टाला पुढे म्हणतो,' 'तू दुसरा एखादा लेपर शोधते आहेस. तुझ्याहून भयानक स्थितीतला म्हणजे तुला त्याच्यावर दया करता येईल. (पृष्ठ १२३)

कुणावर तरी दया दाखवून आपलं आयुष्य 'समृद्ध' करून घ्यावं म्हणून धडपडणारी माणसं असा कुणी न सापडल्यास आत्मप्रेमाचा मार्ग स्वीकारतात.

एलकुंचवारांच्या अनेक नाटयकृतीत आत्मकेंद्रित, आत्मकरुणेनं ग्रासलेली पात्रं येतात. आपल्या भोवतालच्या माणसांवर ते हट्टीपणानं दुबळं प्रेम करीत राहतात. आणि स्वतःबरोबर इतरांनाही छळतात.

'रुद्रवर्षा'तला राजीव म्हणतो, "माझं कुणी नव्हतं कधीच... भाऊ नव्हते. आई नव्हती... डॉक्टरांचा सुद्धा तूच लाडका. आत्मप्रेमाशिवाय मार्गच नव्हता मला... पण जयावर प्रेम केलं मी." (पृष्ठ १०७)

माणसं दुबळ्या प्रेमानं जेव्हा दुसऱ्याला बांधतात तेव्हा जगणे अधिकच शोकात्म होते. हे दुबळं प्रेम अवास्तव मागणी करतं आणि मागणी पूर्ण झाली नाही तर आक्रस्ताळेपणा करतं. (बेबी / यातनाघर, राजेश्वर / कैफियत, राजीव / रुद्रवर्षा)

मानवी जीवनाची अर्थहीनता भीषण स्वरूपात प्रगटल्यानंतरही माणसांचे एकमेकात गुंतणे थांबत नाही याला काहीतरी निश्चित कारण असावे. मानवी जीवनाचा शोध घेणाऱ्या एलकुंचवारां-सारख्या प्रतिभावंताने जी नाटयसृष्टी निर्मिली ती जीवनाची अंधारलेली कहाणीच सांगते. अगदी अभावाने त्यात प्रकाशबिंदू दिसतात. 'यातनाघर'मधील बेबी केशवच्या रूपानं माणुसकीचं दर्शन घडताच अंतर्बाह्य बदलते. कित्येक वर्षे बंद असलेली तिच्या मनाची दारे उघडतात आणि एका अनामिक आनंदानं ती या प्रकाशाचं स्वागत करते. माणुसकीनं आणलेली ही 'सुगंधाची लाट' तिच्या आयुष्याची दिशाच बदलून टाकते.

मानवी संबंधांचं अत्यंत सूक्ष्म चित्रण एलकुंचवारांच्या 'वाडा चिरेबंदी' या नाटकात आहे. या नाटकाबद्दल एलकुंचवार पुणे येथील एका भाषणात म्हणतात, 'वाडा चिरेबंदी'मधल्या माणसांसमोर अंधारच आहे. पण त्या अंधारात स्वतःचे क्षुद्र स्वार्थ जपताजपताच त्यांचा परस्परांसाठी जीवही तुटत असतो. आतडं सोडवून घेता घेता ते अधिक गुंतत जातं, आणि या सर्वांच्या तळाशी असते नितळ माणुसकी."

'वाडा चिरेबंदी' या नाटकाच्या शेवटी 'वाड्यातून बाहेर पडलेला' सुधीर मुंबईत परत जायला घराबाहेर निघतो तोच चंदूची (सुधीरचा भाऊ) 'क्षीण पण फाटलेल्या आवाजातील हाक' त्याच्या कानी पडते. क्षणभर सुधीर 'हादरून जागेवर खिळतो'. एक माणसाच्या हाकेनं जोवर दुसऱ्याचं पाऊल थबकतं; तोपर्यंत ही परस्परात गुंतण्याची आणि मग उन्मळून पडण्याची प्रक्रिया चिरंतन सुरू राहणार आहे.

वैशिष्ट्यपूर्ण पात्र व त्यांची मानसिकता

एलकुंचवारांच्या नाटकातील पात्रं मराठी वाङ्मयात अत्यंत लक्ष्यवेधी ठरली आहेत ती त्यांच्या विशिष्ट मानसिकतेमुळे. त्यांच्या कुठल्याही पात्राच्या वागण्याबाबत निष्कर्ष बांधणे धोक्याचे ठरते, त्यांची पात्रे विविध गंडांनी पछाडलेली आहे असे वाटत असतानाच मानवी जीवनावर ती अत्यंत बोलके भाष्य करतात.

ही माणसं अशी का वागतात ? असा प्रश्न वाचकांना–अभ्यासकांना पडतो. बरेचदा नाटककार स्वतःच त्यांच्या विशिष्ट वागण्यामागची कारणे सांगण्याचा प्रयत्न करतो.

या लेखात पूर्वी उल्लेख केलेला 'पूर्वनिहित' आणि 'तात्कालिक' कारणांचा मुद्दा येथे लागू होतो. पात्रांच्या विशिष्ट वागण्याची 'पूर्वनिहित' कारणे जेव्हा लेखक सुचवतो तेव्हा नाटकाचे सुलभीकरण होणार की काय, असे वाटू लागते. आणि सुरवातीच्या काही नाटकात ते तसे झालेही आहे.

एलकुंचवारांच्या अनेक नाटकातील पात्रांच्या बोलण्यात त्यांच्या बालपणचे संदर्भ वारंवार येतात. (उदा. पॅन्झी / गार्बो, राजेश्वर / कैफियत, पुरुष १, पुरुष २ / एका म्हाताऱ्याचा खून) आणि त्यांचे नंतरचे आयुष्य म्हणजे बालपणच्या जीवनाची 'प्रतिक्रिया' आहे, असे वाटू लागते.

या पात्रांची मानसिकता समजून घेण्यासाठी कॅरेन हार्नी या मानसशास्त्रज्ञाने मांडलेला 'बेसिक ऍंग्झायटी'चा सिद्धांत उपयोगी पडतो. तो म्हणतो, "'मूलभूत चिंता' स्वतःला असहाय्य समजण्याच्या भावनेतून जन्म घेते. यातूनच पुढे स्वतःला समाजविरोधी व भयप्रद समजण्याचा गंड जन्मतो. आईवडिलांच्या तिरस्कारयुक्त वागण्यातून जन्माला आलेला विरोध आणि व्यक्तिगत चिंता यांच्यातील परस्पर क्रियेमुळे 'मूलभूत चिंता' जन्मते."

समाजाने बालकास कसे वागवले यावरून त्यांची तीन संभाव्य रूपे साकारतात. (अ) लोकांमध्ये मिसळण्यासाठी पुढाकार घेणे (ब) त्यांना विरोध करणे (क) त्यांच्यापासून पळणे. 'यातनाघर' मधील 'बेबी', 'कैफियत'मधील 'राजेश्वर', 'गार्बो'मधील पॅन्झी आणि 'रूद्रवर्षा'मधील राजीव यांना ह्या सिद्धांत बऱ्याच अंशी लागू पडतो.

समाजाच्या संदर्भात स्वत.चा विचार करताना एलकुंचवारांची अनेक पात्रे समाज त्यांच्या विरोधी आहे, असे समजतात. कुठल्या तरी अदृश्य शक्ती त्यांच्या विरुद्ध कट करताहेत असे त्यांना वाटते आणि त्यांच्याविरुद्ध लढण्याचे मार्गही त्या शोधतात.

उदा. (१) "कुठल्या अदृश्य शक्ती आपल्याविरुद्ध उभ्या आहेत, (विराम) त्यांना तोंड देण्याचा मार्ग एकच आहे, गार्बो; लढणाऱ्याशी लढणं हा एक मार्ग. किंवा लढणाऱ्यानं घाव घालण्याआधीच आपण स्वतःला स्वतःच रक्तबंबाळ करून त्याला ती संधी न देणं हा दुसरा."

(इन्टुक / गार्बो / पृष्ठ ४८)

(२) "ही गेलेली माणसं सगळी कुठंतरी एकत्र आली असतील."

(बेबी / यातनाघर / पृष्ठ १७)

(३) त्यांनी सगळ्यांनी नाकेबंदी केली आपली आणि त्रास देतायत."

(पुरुष १ / एका म्हाताऱ्याचा खून / पृष्ठ ६४)

स्वत:विरुद्ध इतरांनी कट केल्याची भावना सतत मनात बाळगणं हे मनोरुग्णतेचं लक्षण आहे. 'पॅरानोईया' या मानसिक आजाराचे हे लक्षण आहे.

जीवन निरर्थक आहे, असं मानणारी पात्रं एलकुंचवारांच्या नाटकात येतात. ही पोकळी भरून काढण्यासाठी मग त्यांच्या अचेतन मनात अनेक सुरक्षा उपायांची ('डिफेन्स मेकॅनिझम') योजना होते. 'सुलतान'मधील राजशेखर आणि 'गार्बो'मधील इन्टुक' यावर अधिक प्रकाश टाकतात. राजशेखरचे 'सिनिकल' वागणे, निष्कारण भोवतालच्या माणसांना छळणे, अचानक क्रूर व आक्रमक होणे हे कशाचे द्योतक आहे? सभोवतालचा समाज आणि वैयक्तिक जीवनातील अनुभव या दोहोंमुळे राजशेखरला 'जीवन निरर्थक असल्याची खात्री पटते' त्याचा समाजाशी मानसिक पातळीवर कुठलाही संवाद होत नाही म्हणूनच तो 'सुलतान' (वाघ) पाळतो.

'सुलतान' पाळणे हा कुणाशी तरी 'तादात्म्य' पावण्याचा प्रयत्न आहे. जेव्हा भोवतालच्या समाजाशी 'तादात्म्य' होऊ शकत नाही तेव्हा 'सुलतान' पाळण्यासारख्या कृती घडतात.

अमेरिकन मनोविज्ञान शास्त्रज्ञ डॉ. कॅमेरॉन म्हणतात की, जे लोक दुसऱ्यांशी संपर्क साधण्यास घाबरतात किंवा आपले मत इतरांसमोर स्पष्ट करू शकत नाहीत ते भोवतालच्या माणसांना अपरिचित समजतात. यामुळे निर्माण झालेली अनिश्चितता दूर करण्यासाठी ते स्वत:चे वैयक्तिक जग निर्माण करतात. डॉ. कॅमेरॉन याला 'स्वनिर्मित समुदाय' (स्युडो कम्युनिटी) असे नाव देतात. 'तादात्म्या'ची शक्यता जिवंत रहावी, म्हणून ही 'स्युडो कम्युनिटी' निर्माण केली जाते.

जीवनाच्या निरर्थकतेप्रमाणेच एकलेपणाच्या जाणीवेनं एलकुंचवारांची अनेक पात्रे भेदरलेली आहेत. विश्वरचनेपासून विलग झाल्याच्या जाणीवेनं ग्रासलेली माणसं आधारासाठी सतत कुठल्याशा स्वप्नाच्या शोधात असतात. कधी हे स्वप्न निर्मितीच्या शक्यतेचे रूप घेऊन येतं. 'गार्बो'मध्ये गार्बो या 'स्त्री'च्या सहाय्याने इन्टुक, श्रीमंत, पॅन्झी निर्मितीचे 'स्वप्न' बघतात आणि ते भंगताच त्यांच्या जीवनाची भयाण निरर्थकता पुन्हा त्यांना ग्रासते. त्यावर तात्पुरती मात करण्यासाठी ते हिंस्र होतात. या स्वप्नाला निमित्त झालेल्या गार्बोची हत्या करतात. 'गार्बो'मध्ये गार्बो, इन्टुक, श्रीमंत, पॅन्झी वारंवार जो नाटकाचा खेळ खेळतात, त्यावरून मानसशास्त्रातील 'सायकोड्रामा' या उपचारपद्धतीची आठवण येते. नाटकातील पात्रेही या नाट्याचा उपचारपद्धतीसारखा वापर करण्यासाठीच हा खेळ खेळतात असे स्पष्टपणे जाणवते. उदा. इन्टुक–दुसरं कुणी तरी व्हायचं. म्हणजे तरी कदाचित जगल्यासारखं वाटेल थोडा वेळ. (गार्बो / पृष्ठ २८) पण खानोलकरांच्या 'एक शून्य बाजीराव'मधील गर्भनाट्य आणि या नाट्याची जात वेगळी आहे.

करारी माणसे भोवतालच्या सामान्य माणसांना किती पांगळं करून टाकतात याचे विदारक चित्रण एलकुंचवारांच्या नाट्यकृतीत बघायला मिळते. 'रूद्रवर्षा'मधील भाऊ, 'क्षितिजापर्यंत समुद्र'या नाट्यकाव्यातील दादासाहेब आणि काही प्रमाणात 'वाडा चिरेबंदी'मधील व्यंकटेश, या करारी माणसांनी त्यांच्या भोवतालच्या माणसांचे जीवन इतके व्यापले की या माणसांना त्यांच्या पांगळे-पणाशिवाय दुसरी ओळखच राहात नाही. याच्या पुष्टयर्थ 'क्षितिजापर्यंत समुद्र' मधील काही अंश उद्धृत करणे उद्बोधक ठरेल.

प्रभाकर, सुधाकर, दिवाकर –आमचे वडील. आमचे वडील दादा. स्वत:च्या मुलांच्या आयुष्याचा घोट घेत घेत धुंद होत जगणारे वडील, आमचे वडील.

सुधाकर–नाही तसे ? नाही ? आपण खरंच त्यांचे बळी आहोत. आपली मुंडकी भितीवर

ठोकतील ते. नि डोळे वटारून पाहू आपण एकमेकांकडे शतकानुशतकं, न हलवता अजिबात पापणी-सुद्धा. ('क्षितिजापर्यंत समुद्र' मौज दिवाळी ७२.)

नाट्यनिर्मिती करताना एलकुंचवारांनी आपल्या प्रतिभेने एक नवी सृष्टीच निर्मिली आहे. त्यातील काही पात्रांचे वागणे तर एकमेकांना इतके 'पूरक' आहे की ती एकाच मनाची विविध रूपे आहेत, असे वाटते.

विशेषत: 'गार्बो' मधील इन्टुक, श्रीमंत, पॅन्झी; 'यातनाघर'मधील कमळा, बेबी, 'क्षितिजा-पर्यंत समुद्र'मधील दादासाहेब आणि त्यांची मुले, 'एक ओसाड गाव'मधील तापसी स्त्री, यांच्या बाबतीत हे अधिकच जाणवतं.

एलकुंचवारांच्या नाटकातील स्त्रिया

एलकुंचवारांच्या नाटकातील स्त्रिया 'स्त्री'च्या विविध रूपांचे प्रत्ययकारी दर्शन घडवितात. निरागस व अबोध प्रणयजाणीवेचे मूर्तिमंत प्रतीक बनून 'रक्तपुष्प'मधील लिलू येते तर वासनेची सजीव रूपे घेऊन येते 'वासनाकांड' मधील ललिता.

एकदा आपल्या रक्तातून उमललेले फूल नष्ट झालं आहे आणि आता पुन्हा ते उमलणार नाही या जाणीवेनं हलून गेलेली 'रक्तपुष्प'मधील आई, स्वत:ला देशपांडे घराण्याच्या पिढ्यांना जोडणारा दुवा समजणारी 'वाडा चिरेबंदी'मधील आई, माझ्याशी एकदा तरी पुरूषासारखं वाग म्हणून कमळला विनवणारी 'यातनाघर'मधील बेबी, 'कैफियत'मधील बेबंद रूपगर्विता रूपा, स्वत:च्या प्रेरणांशी इमान राखून जगणारी 'पार्टी'मधील सोना, पुरुषी प्रभृत्वाने जिचा विकास शोषून घेतला अशी 'वाडा चिरेबंदी'मधील 'प्रभा', जीवनाच्या निरर्थकतेनं ग्रासलेली तरीही, निर्मितीच्या 'स्वप्ना'ने मोहरून गेलेली 'गार्बो'; 'पार्टी'मधील मिसेस राणे व मोहिनी या साऱ्यांमधून 'स्त्री'ची एक परिपूर्ण प्रतिमा एलकुंचवार आपल्या कलाकृतीमध्ये निर्माण करतात.

पु. शि. रेग्यांनी आपल्या साहित्यात निर्मिलेल्या 'स्त्री–प्रतिमेपेक्षा' एलकुंचवारांची स्त्री प्रतिमा अधिक व्यापक वाटते. पु. शि. रेग्यांच्या सर्वच स्त्रिया अतिशय बुद्धिमान वाटतात. रेग्यांची बौद्धिक करामत तोलून धरताना त्या अनेकदा कोलमडून पडतात आणि एखाद्या बेसावध क्षणी सांगून जातात, "आम्ही खऱ्या नाही, आमची बुद्धिमता खरी नाही. खरे आहेत ते फक्त रेगे."

खानोलकरांच्या साहित्यातून येणाऱ्या 'स्त्री'ची प्रतिमा एलकुंचवारांच्या स्त्री–प्रतिमेपेक्षा अधिक ठसठशीत आहे पण स्त्रीत्वाची सर्व रूपे ती दाखवीत नाही. विशेषत: आधुनिक भारतातील स्त्री–प्रतिमेचा विचार करता ही गोष्ट अधिकच जाणवते.

एलकुंचवारांचे 'वाडा चिरेबंदी' हे नाटक येईपर्यंत त्यांची 'स्त्री–प्रतिमा' स्त्रीची अनेक रूपे दाखवूनही अपूर्ण होती कारण तोपर्यंत स्वत:ला परंपरेची वाहक समजणारी भारतीय स्त्री त्यांनी साकारली नव्हती. 'वाडा चिरेबंदी'मधील आईच्या निर्मितीबरोबरच हे चित्र पूर्ण झाले.

बहुरूपी वासना

कामवासना ही मानवाची मूलभूत प्रेरणा आहे. एलकुंचवारांच्या 'साहित्यकृती'मध्ये वासना विविध रूपांमध्ये प्रगट होते. निर्मितीशी तिचं नातं नसताना ती हिडीस स्वरूपात प्रगटते तर निर्मितीशी गुंफलेली असताना ती 'देहसुखाचा उत्सव' होऊन प्रगटते,

'वासनाकांड'मध्ये हेमकांत म्हणतो–

'हो, सर्व ठिकाणी. सर्व वेळी, तुझी सगळी रूपं स्वीकारीन मी. माझ्या रक्ताच्या थेंबाथेंबात साठवून ठेवीन मी त्यांना आणि पाषाणापाषाणात पुन्हा जिवंत करीन ती. आकुल, अपांग डोळ्यांची लाली. सुखमय वेदनांनी उलटसुलट तडफडणारी लाली. अस्फुट आव्हान देणाऱ्या पुष्ठ ओठांची लाली.

आवेगान थरथरणाऱ्या स्तनांची लाली. वासनेच्या खोल डोहासारखी नाभी असलेली लाली. कामेच्छेनं अनावर स्फुरणाऱ्या सुदीर्घ मांड्यांची लाली....वासनेची ही शुद्ध शारीर रूपं. (वासनाकांड, पृष्ठ २७)

देहसुखाच्या उत्सवात सामील झालेला हेमकांत वासनेची शुद्ध शारीर रूपं दाखवितो तर 'गार्बो 'तला श्रीमंत म्हणतो–

'गार्बो ग्रेट काय ? ती फक्त ह्याच्या अंथरुणातून त्याच्या अंथरुणात उड्या मारण्यासाठी जन्मलेली आहे. शी इज अ सेक्स मशीन...चढतो आहोत आम्ही आपले मशीनवर. एका मशीनवर दुसरं मशीन. छपाई सुरू.' (गार्बो /पृष्ठ १६)

याच संभोगक्रियेबद्दल 'वासनाकांड 'मध्ये 'ललिता ' म्हणते, "आणि मीलनाच्या वेळी कधी माझ्या शरीरात समुद्राची गाज गर्जत असते...? कधी रक्तातून पावरीचे संथ सूर फिरत असतात...? कधी रूप्याच्या लहान लहान सहस्र घंटा एकदम किणकिणत असतात. (पृष्ठ २८)

'गार्बो 'मधील इन्टुक, श्रीमंत, पॅन्झी या तिघांचेही गार्बोशी शारीरिक संबंध आहेत. 'गार्बो ' निर्मितीचं स्वप्न होऊन त्यांच्यासमोर येते. तेव्हा एक उत्कटपणे जगण्याची शक्ती तिच्या रूपाने त्यांना मिळते.

ते म्हणतात, तू शक्ती आहेस...तू आदितत्व आहेस....भविष्यातले सर्व सूर्य तुझ्या गर्भात. तुझ्या तेजाचा अंश आम्हाला दे. तुझा सूर्य आम्हाला दे....तो होईल तो होईल विनाश आहे तेथे सृजन.

(गार्बो/पृष्ठ ४०)

अत्यंत उत्कट अनुभव देणारी शारीरिक क्रिया, निरर्थक आयुष्यात 'चघळत' रहावी, अशी गोष्ट निर्मितीची स्वप्न पूर्ण व्हावं, यासाठीचे साधन या तीन रूपात 'वासना' एलकुंचवारांच्या नाट्यकृतीत येते. शिवाय प्रेम, वासना आणि निर्मिती या मूलभूत प्रेरणांचे परस्परसंबंध तपासण्याचा प्रयत्न ते करतात. 'वासनाकांड 'मध्ये ललिता हेमकांतला म्हणते,

" शारीर वासना शिल्पबद्ध करायची म्हणून धडपडलास पण ही वासना ज्या मूलस्रोतापासून उफाळली आहे तिथपर्यंत तू गेला नाहीस. वासनेचं सत्य तुला सापडलं नाही. किंवा तू ते टाळलंस. ते सत्य इथं होतं–या लालीच्या हृदयात. मनात. फक्त शरीरात नाही. तिथपर्यंत जायचं तर जे जे ह्या लालीनं भोगलं, सोसलं ते ते सगळं, तुलाही भोगावं लागलं असतं." (वासनाकांड, पृष्ठ ६७)

निर्मिती विषयीचे प्रश्न

निर्मितीची प्रक्रिया, त्यातील गुंतागुंत, निर्मितीचा ध्यास हे सारे प्रश्न एलकुंचवारांच्या 'वासनाकांड', 'पार्टी' आणि काही प्रमाणात 'गार्बो'या नाटकात येतात. खरे तर मराठी साहित्यातील एका संपूर्ण पिढीलाच या प्रश्नाने ग्रासले आहे. दिलीप चित्रे, ग्रेस यांच्या कविता, विलास सारंग यांच्या कथा खानोलकरांच्या कथा कादंबऱ्या यांची साक्ष आहे.

पुणे येथे डिसेंबर ८५ मध्ये थिएटर अकादमीने आयोजित केलेल्या व्याख्यानमालेत 'माझा नाट्य प्रवास ' या विषयावर बोलताना एलकुंचवार म्हणतात, " निर्मितीमागच्या प्रेरणा, निर्मिती प्रक्रियेची गुंतागुत मला नेहमीच चकित करत आलेली आहे. निर्मितीचा एवढा ध्यास प्रत्येकाला का असतो, आपल्या मनात जे असतं ते पूर्णत्वानं अभिव्यक्त का होत नाही. अभिव्यक्त होताना कधी कधी ते बदलून का जातं ? कधी कधी का डागाळतं, कधी कधी पूर्णपणे नासूनही का जातं ? या प्रश्नांची उत्तरं शोधण्याचा 'वासनाकांड 'हा प्रयत्न होता.

निर्मितीचा ध्यास घेतलेली माणसं शापितासारखा अखंड दुःखाचा वारसा घेऊन येतात. त्यांच्या अस्तित्वाच्या मुळावरच ते दुःख तेजाबासारखं सतत ठिबकत असतं पण तरी त्यांची निर्मिती कुठे तरी कणभर, मणभर कमी पडते. कलेच्या पातळीवर ती पोचत नाही.

'पार्टी ' मध्ये निर्मितीची प्रक्रिया आणि आणि त्यात आलेलं अपयश हा विषय डोकावून

जातो. बर्वे आणि आणि दमयंती या दोघांनाही या विषयीचे प्रश्न व त्यातून आलेलं वैफल्य यांनी घेरलेलं आहे. पण याहीपेक्षा, मला वाटतं, मी स्वतःला तपासून बघत होतो या काळात."

स्वतःच्या नाटकांमध्ये आलेल्या निर्मितीविषयक प्रश्नांवरचे त्यांचे हे भाष्य इतके परिपूर्ण आहे की त्यावर अधिक लिहिण्याची गरज नाही.

कलावंताचे निवेदन

एलकुंचवारांच्या बहुसंख्य नाटकांमध्ये 'कलावंत' पात्र वारंवार येतात. इन्टुक (लेखक–गार्बो), यशवंत (चित्रकार / रुद्रवर्षा), हेमकांत (शिल्पकार /वासनाकांड), राजेश्वर (चित्रकार /कैफियत), भारत, बर्वे (लेखक / पार्टी), गार्बो (नटी / गार्बो), नरेश (लेखक / झुंबर), हे सारे कलावंत आहे. कलावंत म्हणून त्यांचा निश्चित उद्देश आहे. यापैकी अनेकजण आपल्या कलानिर्मितीचा प्रवास वारंवार तपासून बघतात. आत्मशोध हे कलावंतांचे वैशिष्ट्य आहे. या कलावंतांनी आपल्या निर्मिती-विषयी विविध ठिकाणी मांडलेले विचार म्हणजे एक विकसित होत गेलेली जाणीव आहे. कलेच्या क्षेत्रात उमेदवारी करणारा 'भारत' आणि मान्यता मिळण्यापूर्वीचा 'यशवंत' दोघेही आपल्या प्रारंभीच्या रचना अत्यंत 'क्रूड' आहेत हे मान्य करतात. हे लक्षणीय आहे की दोघांनीही एकच शब्द वापरलेला आहे पण भारत एवढ्यावर थांबत नाही तो म्हणतो,

" मला माहीत आहे, माझं लिहिणं फार क्रूड आहे. स्ट्रक्चरली ते खूप कॉम्पॅक्ट आहे. प्रमाणा-बाहेर बांधेसूद आहे. इतकं की पुष्कळदा त्यात आशय चिणला जातो...मी फार्मबद्दल जागरूक आहे, म्हणून माझं लिहिणं सिमेंटच्या खोड्यात पाय बंद करून टाकलेल्या माणसानं आकाशात झेप घेऊ पाहणाऱ्यासारखं ऑकवर्ड आहे...

" मला घटनांबद्दल लिहायचं नाही. नुसत्या अनुभवाबद्दल लिहायचं नाही. मला हवा आहे प्रत्येक अनुभवात सतत ठणकत राहणारा, तडफडत राहणारा त्या अनुभवाचा लसलसता कोंभ–सगळा अनुभव सोलून काढून तेवढा कोंभ फक्त मला तळहातावर ठेवायचा आहे. (पार्टी, पृष्ठ ७३, ७४)

आपल्याला कलानिर्मिती द्वारे समाजाला काय द्यायचं आहे हे भारत सांगतो तर समाजानं आपल्याला समजून घेतलं नाही अशी 'कैफियत' राजेश्वर मांडतो.

तो म्हणतो–

माझ्या मनातला एक हिरवागार पिंपळ, सतत सळसळ करणारा गडद हिरवा...माझ्या शरीरातून प्रचंड वेगानं निवणारा त्याचा कोंब अन कोंब...का बरं मी त्यांना कळलो नाही ?

मी शक्तिसंपन्न. महामानव. माझी किंकाळी विश्वात महासंगीत होऊन दिव्यास्त्रासारखी लखलखत फिरत राहील सदैव.

असा कसा हा गाव...माझ्या कानांवर फक्त माझ्याच पायांची निर्दय आहट...मी इथून निघून दूर अरण्यात निबिड एखाद्या खोल गुहेत मी जाईन. आतून एक प्रचंड दगड विवरावर लावीन. गुडघ्यात मान घालून आत बसेन. (कैफियत, पृष्ठ १३९, १४०, १४१.)

कलावंताची स्वतःच्या कलेविषयीची जाणीव 'पार्टी'मध्ये बर्वेच्या रूपात अधिक प्रगल्भपणे व्यक्त होते. कलावंत, त्याची निर्मिती, याबरोबरच समाजाचा विचारही त्यात गुंफल्या जातो. ते म्हणतात–

"अवार्ड घ्यायला दिल्लीत जात असताना गाडी अवचित जंगलात थांबली. तिथे ते (सत्य) अवचित भेटलं. बाहेर धुंआधार पाऊस. मी बाहेर पाहिलं. तर काही गरीब बायका पोरं तिथं भिजत कुडकुडत उभी, गाडीकडे परकेपणानं पाहत...

त्यांचं अफाट, जिवंत तडफडणारं दुःख आणि माझे शब्द यांचं काहीही नातं नाही. माझे शब्द शब्द नव्हेत. ते शब्दांची कात आहे. (पार्टी पृष्ठ ६८)

'अनुभवाबरोबरच मनच विस्तारत जायला पाहिजे, अनुभवाइतकं' असा आग्रह धरणारा भारत पुढे म्हणतो–

"आणि कलावंताचं मन दिसणारच असेल त्यांच्या निर्मितीत तर ते मन तरी निदान प्रचंड असलं पाहिजे, खोल आणि अथांग करुणेनं भरलेलं जीवनाच्या सगळ्या अंगांना क्षमा करून त्याला हृदयाशी कवटाळणारं."

कलावंताच्या मनात निर्माण होणारी करुणा, या करुणेचा महास्रोत यांचे नाते शेवटी मानवतेशी आहे. 'यातनाघर'मधील बेबी मानवतेचे दर्शन घडताच अंतर्बाह्य बदलते, मानवाच्या मनात निर्माण होणारी करुणाच नवे जग उभारू शकेल, असे एलकुंचवार सुचवितात असे वाटते.

एलकुंचवारांनी निर्माण केलेल्या स्त्री प्रतिमेसारखीच, त्यांनी निर्माण केलेली कलावंताची 'प्रतिमा'ही समृद्ध आहे.

समाजाने आपल्याला समजावून घेतले नाही म्हणून दुःखातिशयाने खोल गुहेत जाऊन आतून एक प्रचंड दगड विवरावर लावून घेण्याचा निर्धार करणारा कलावंत आणि 'करुणेचा महासमुद्र' बघू शकणारा कलावंत या दोन ध्रुवांमध्ये ही प्रतिमा साकारते.

लेखनशैली

एलकुंचवारांच्या लेखनशैलीचे अगदी ठळकपणे जाणवणारे वैशिष्ट्य, म्हणजे त्यातील काव्यात्मकता. 'होळी', 'रक्तपुष्प' आणि 'वासनाकांड' या नाटयकृती लेखनशैलीच्या दृष्टीने अत्यंत 'आदर्श' ठराव्या. 'वासनाकांड' मध्ये 'देहसुखाचा उत्सव' साकारणारे एलकुंचवार एक 'अक्षर-लेणीच कोरतात. तीही इतकी सजीव की त्यातील शब्दाशब्दातून तो थरारणारा अनुभव जिवंत व्हावा. 'होळी' मधील भाषाही इतकी अस्सल आहे की आजही ती विद्यार्थ्यांना 'आपली वाटते. उदा.

पांडे – नही यार ! काकाके सामने तो अपनी फटती है !

पटेल – कोई बात नहीं प्यारे ! हम सिल्वा देंगे !

(कोपऱ्यातला एक मुलगा एकदम उभा राहून खिडकीतून बाहेर पहात आवाज देतो.)

मुलगा – बुलबुल ! बुलबुल !

पाच सहा मुले – कहाँ बे कहाँ ? कुठं, कुठं ?

पटेल – आह ! क्या मटकती है साली ! अरे जरा इधरभी देखो एकबार ! (होळी पृष्ठ ११३)

'होस्टेल' मधील मुलांचं दैनंदिन जीवन, त्यातील सर्व बारकाव्यांसह टिपणारी ही लेखणी 'वासनाकांड' मध्ये अगदी वेगळेच स्वरूप घेऊन प्रगटते. जसे–

ललिता – घे. घे. घे मला जवळ. या ताशांच्या लयीवर मी तुझी होईन बघ. बघ माझ्या डोळ्यात सुखानं ते मिटण्यापूर्वी दिसते तुला भीती ? शंका ? आतंक इच्छांची झुंबरं पेटलेली दिसतील तुला. मालव ती एकेक ओठांनी, हातांनी, शरीरांनी (वासनाकांड पृष्ठ ३१)

'रक्तपुष्प' ही नाटयकृती मराठीत 'मैलाचा दगड' ठरावी. 'पार्टी'मधला भारत म्हणतो, 'कलाकृतीचा घाट असा पाहिजे की मजबूत. पण नाजूक पारदर्शक–आशयाचा प्रकाश सतत चारी बाजूंनी स्रवत राहिला पाहिजे त्यातनं किंवा गुलाबातनं सुगंध वेगळा नाही करता येत, पाकळीन पाकळी तोडली तरी सुगंध तुटत नाही– तसं नातं असलं पाहिजे फार्मचं आणि आशयाचं. पण गुलाब दिसतो. फॉर्म दिसायला नको, जाणवायला नको'. कलावंत म्हणून 'भारत'ची आपल्या कलाकृतीकडून जी इच्छा आहे ती 'रक्तपुष्प' मध्ये पूर्ण झाली आहे, असे वाटते. हे उल्लेखनीय आहे की 'पार्टी' नंतर एलकुंचवारांची लगेच साकारलेली नाटयकृती 'रक्तपुष्प' होती. नाटयाशयाबरोबरच बदलणारी लेखनशैली हे एलकुंचवारांचे वैशिष्ट्य असतानाही त्यांच्या इतर काही नाटकामध्ये मात्र

'काव्यात्मकता' बरेचदा अतिरेकी वाटते. बरेचदा असा प्रश्न पडतो की ही माणसं खरोखरच असे बोलत असतील काय ? उदा.

(१) दमयंती – संभाषणात अवचित 'खळगा' पडला की मला काही सुचतच नाही (पार्टी, पृष्ठ ३.)

(२) डॉक्टर– बाहेर बघावं. निळं आकाश. त्या अथांग निळेपणावर एकदा डोळे खिळले म्हणजे विरघळून जातो आपण, त्यातच. (रूद्रवर्षा, पृष्ठ ३.)

भावनेची तीव्रता व्यक्त करण्यासाठी अनेकदा भाषेचं 'अलंकरण' वापरावं लागतं पण अगदी सामान्य मनस्थिती असेल तरी माणसं जेव्हा काव्यात बोलतात तेव्हा आश्चर्य वाटतं. 'रूद्रवर्षा' मध्येच डॉक्टरांचं वर उल्लेखित केलेलं वाक्य ऐकल्यानंतर राजीव म्हणतो, सॉरी, हे पोयटायझिंग माझ्या पलिकडलं आहे. याचाच अर्थ असा की हे 'पोयटायझिंग' होत आहे, याची लेखकाला जाणीव आहे.

एलकुंचवारांच्या लेखनशैलीबाबत दुसरा मुद्दा असा की, बरेचदा त्यांची पात्रे एकाच भाषेत बोलतात. 'वासनाकांड'मध्ये अनुभवाच्या आवेगाची तीव्रता वाढण्यापूर्वीची, मानसिक अवस्था व्यक्त करण्यासाठी पात्रांच्या तोंडी आलेली भाषा सारखी असणे (ललिता, हेमकांत पृष्ठ २७) बरेचदा अपरिहार्य असते. पण दोन वेगवेगळया नाटकांमध्ये अगदी वेगवेगळया परिस्थितीतील पात्रांच्या भाषेतील सारखेपणा जाणवला की खटकते. उदा. घर शांत असतं. अंथरुणावर पडल्या पडल्या आकाशाकडे बघायचं आपण. एखादा पक्षी डोळ्या समोरून उडून जातो. मग दुसरा येईपर्यंत वाट पहायची फक्त... किंवा मध्यरात्री खिडकीतून दिसणारे विजेचे तार बघायचे... त्यावर टपकणारे पावसाचे थेंब... एक टपकन पडतो. मग दुसरा... टप... तिसरा टपटप्... प् अशी रात्र काढायची. विकल होऊन केव्हातरी पहाटे मग जळणारे डोळे मिटायचे. (रूद्रवर्षा/ राजीव/पृष्ठ ४३)
आता 'पार्टी' तील हा अंश पाहा.

'मला हल्ली चमत्कारिक व्हायला लागलंय. रात्री एकेकदा अवचित जाग येते मग काही केल्या झोप येत नाही. मग व्हरांड्यात येऊन मी उभी राहाते. तासन तास. आय फील सो कट ऑफ. सुने निर्मनुष्य रस्ते. स्वतःतच मग्न जळणारे रस्त्यावरचे दिवे. घराच्या बंद खिडक्या. फायनली इट बिकम्स अनबेअरेबल. असं वाटतं. ओरडावं, किंकाळी मारावी शेवटी कुठून तरी ट्रक जातो धडधडत किंवा कुठल्यातरी खिडकीत दिवा लागतो, तेव्हा माझा श्वास मला परत सापडतो.

(पार्टी / दमयंती / पृष्ठ ३४)

हे दोन नाटय–अंश वाचले की लगेच खात्री पटते की हे एकाच लेखकाचे असावे.

वेगळे वळण

एलकुंचवारांच्या नाटय लेखनाचे दोन कालखंड पाडता येतील. एक १९६७ ते १९७५; दोन १९७५ ते ८७. यात ७५ ते ८२ या कालखंडात एलकुंचवारांनी एकही नाटक लिहिलं नाही. पण हा सात वर्षाचा कालखंड त्यांच्या 'नाटयप्रवासा'तून वगळता येणार नाही. कारण या कालखंडातही त्याच्या मनात काहीतरी घडतच होतं. १९८२ मध्ये लिहिलेलं 'वाडा चिरेबंदी' हे त्यांच्या यापूर्वीच्या नाटकापेक्षा सर्वस्वी वेगळं होतं. केवळ काही पात्रांच्या सहाय्याने चार पिढयांची जिवंत व्यथा, त्या सभोवताल असलेल्या सामाजिक परिस्थितीचे सूक्ष्म चित्रण, मानवाच्या जीवनाची शोकात्मता आणि या अटळतेच्या तळाशी असलेली मानवता या साऱ्यांना गवसणी घालणारे नाटक मराठी रंगभूमीने प्रथमच पाहिले. एखाद्या महाकाव्यास असावा इतका व्यापक परीघ या नाटकास आहे. सर्वात महत्त्वाचे म्हणजे 'वाडा चिरेबंदी'चे स्वरूप एखाद्या 'प्रतिक्रिये' सारखे नाही. या पूर्वीची नाटके उदा. गार्बो, सुलतान, कैफियत यांचे स्वरूप 'प्रतिक्रियात्मक' असल्याचे जाणवते.

गार्बो, आणि वासनाकांड ही नाटके थरारून टाकणारा अनुभव देतात तर 'पार्टी' या नाटय-कृतीपाशी एलकुंचवारांच्या लिखाणास एक वेगळे वळण लागल्याचे निश्चितपणे जाणवते. कला-

निर्मिती, तिचं प्रयोजन, कलावंताची सामाजिक जबाबदारी हे विषय तर 'पार्टी'त आहेतच पण स्वत: लेखकाचा 'सायकोग्राम' या नाटकात जाणवतो. आत्मपरीक्षणाच्या या टप्प्याला स्वल्पविराम मिळाल्यावर एलकुंचवारांनी 'रक्तपुष्प' लिहिले. मराठीतील एक अत्यंत निर्दोष नाटक म्हणून त्याचा उल्लेख करावा लागेल.

या नाटकाविषयी एलकुंचवार आपल्या पुणे येथील भाषणात म्हणतात, 'प्रथमच मी बरं काही लिहितोय असं मला वाटलं आणि मी लिहायचो थांबलो तो तब्बल सात वर्षं.' लेखक म्हणून समाधान देणारं नाटक लिहिल्यानंतर लगेचच एलकुंचवार का थांबले, याचं उत्तर मिळत नाही. आणि सात वर्षानंतर पुन्हा ते का लिहायला लागले हेही कळत नाही. कदाचित 'पार्टी'च्या वेळी सुरू झालेली आत्मपरीक्षणाची प्रक्रिया 'रक्तपुष्प'नंतर पुन्हा सुरू झाली असेल. आपल्या कलाकृतीने एक विशिष्ट पातळी गाठण्याची संभाव्यता निर्माण झाल्याशिवाय लिहायचं नाही, असा निर्धारही त्यांनी मनाशी केला असेल.

या सात वर्षाच्या विश्रांतीनंतर एलकुंचवार नाटककार म्हणून पुन्हा प्रगटले ते 'वाडा चिरेबंदी' या उत्तुंग नाटकासह. मनात सतत झिरपत राहणाऱ्या अनुभवासारखे हे नाटक आहे. नाटककार म्हणून आलेली प्रगल्भता आणि माणसाच्या जीवनाकडे बघण्याचा बदललेला दृष्टिकोन या गोष्टी 'वाडा चिरेबंदी'मध्ये स्पष्टपणे जाणवतात. अनेक नाट्यसमीक्षकांनी या नाटकाला 'चेकॉव्हिअन प्ले' म्हटले आहे कदाचित मराठीत येणाऱ्या नव्या 'चेकॉव्ह'चा हा प्रारंभ असेल. ■

साभार-पोच

□ शेतीपाणी नियोजन आणि धोरणासंबंधी काही प्रश्न/अण्णासाहेब शिंदे/विद्या प्रकाशन पुणे-३०/पृ. १६६/रु. ५०/- □ रत्नाकर साहित्य सूची १९२६-१९३६/सौ. शुभांगी वाड/मुंबई मराठी विद्यापीठ मराठी विभाग + विद्या प्रकाशन पुणे-३० □ गंगाधर गाडगीळ वाङ्मय सूची/प्रा. डॉ. सुधा जोशी/मुंबई मराठी विद्यापीठ मराठी विभाग + विद्या प्रकाशन पुणे-३०/पृ. ४८/रु. २०/- □ मराठी नियतकालिकांचा वाङ्मयीन अभ्यास/खंड १ : १८३२-१८८२ संपादक डॉ. व. दि. कुळकर्णी/मुंबई मराठी विद्यापीठ मराठी विभाग + विद्या प्रकाशन पुणे-३०/पृ. १३६/रु. ६०/- □ भोवरा/सौ. सुधा डोंगरे/वैभव प्रकाशन, अकोला/पृ. ८७/रु. २०/- □ महापूर/जयवंत काकडे/वरोरा जि. चंद्रपूर/पृ. ११५/रु. २०/- □ साहित्य अध्यापन आणि प्रकार/संपादन-श्री. पु. भागवत + सुधीर रसाळ + मंगेश पाडगावकर + शिल्पा तेंडुलकर + अंजली कीर्तने/मौज प्रकाशन मुंबई/पृ. ३७१/रु. १००/- □ महारांचा सांस्कृतिक इतिहास/कै. रामचंद्र ठमकाजी इंगळे/अभिजित प्रकाशन नागपूर/पृ. ३२ + ८४/रु. २०/- □ थांग अथांग/श्रीधर शनवारे/पारख प्रकाशन, बेळगाव/पृ. ११९/रु. ३५/-

अनुक्रमणिका

द थिएटर ऑफ दि अॅब्सर्ड

रमेश अंभईकर

"द थिएटर ऑफ दि अॅब्सर्ड" हा नाट्यपंथ जाणीवपूर्वक आकळण्यासाठी – अॅन्टॉनिन आरटॉडचे 'द थिएटर अॅन्ड इट्स डबल' आणि मार्टिन एस्लिनचे 'द थिएटर ऑफ दि अॅब्सर्ड' ही दोन पुस्तके, आल्बेर काम्यूचा 'द मिथ ऑफ सिसिफस' हा तत्त्वचिंतनपर निबंध आणि 'वुइच थिएटर इज दि अॅब्सर्ड वन् ?' हा २५ फेब्रुवारी, १९६२ च्या न्यूयॉर्क टाइम्समध्ये प्रसिद्ध झालेला आणि तत्पश्चात पुस्तकात समाविष्ट केला गेलेला एडवर्ड आल्बीचा लेख–एवढे वाचन आवश्यक होऊन बसते. याखेरीज 'अॅब्सर्डिस्ट' किंवा 'अॅव्हां गार्द' (Avant–garde) लेखकांची उपलब्ध होतील ती सारी नाटके वाचून वा त्यांचे प्रयोग पाहून या नाट्यप्रकाराची जाणीव अधिक समृद्ध होण्यास मदत होऊ शकेल. अॅब्सर्डिस्ट चळवळ ही संबंधितांनी ठरवून आणि एकत्रितपणे उभारलेली नाही. या लेखकांच्या आपसात कुठे गाठी–भेटी झालेल्या नाहीत. त्यांच्यात कुठलेही वैचारिक आदानप्रदान घडल्याची नोंद नाही. 'अॅब्सर्डिस्ट प्लेराइट'चे लेबल लागलेले बहुतांश नाट्यलेखक एकाच पिढीत मोडणारे असले तरी भिन्न देशांचे रहिवासी आहेत. फक्त मानवी जीवनाचा त्यांनी लावलेला अन्वयार्थ आणि जगण्यातले वैफल्य या जाणीवांमध्ये त्यांच्यात निश्चित स्वरूपाचे नसले तरी साम्य आहे.

The playwrights of the Theatre of the Absurd represent a group only in the sense that they seem to be doing something of the same thing in vaguely similar ways at approximately the same time-unless this is understood, then the labeling itself will be more absurd than the label. —Edward Albee.

'अॅब्सर्ड' या शब्दाचे कोषगत अर्थ पाहू गेलो तर–रिडिक्यूलस, अनुरिझनेबल म्हणजेच हास्यास्पद चमत्कारिक किंवा असमंजस असे अर्थ गवसतात. पण हे अर्थ 'दि अॅब्सर्ड'ची संकल्पना जाणून घ्यायला पुरेसे नाहीत. नाही म्हणायला–सॅम्युअल बेकेट, यूजिन आयोनेस्को, ज्यॉं जेने, आर्थर अॅडामॉव्ह, हॅरॉल्ड पिंटर, एडवर्ड आल्बी व अॅव्हां गार्द या लेखकांची नाटके वाचल्यानंतर एक बोध होतो. ज्या जगाने माणसाला हास्यास्पद ठरविण्याचा यत्न केला त्याला मुक्तपणे, निर्भयपणे सामोरे जाऊन त्या जगालाच हास्यास्पद करून सोडण्याचा चंग या अॅब्सर्डिस्ट लेखकांनी बांधलेला दिसतो.

The Theatre of the Absurd attempts to make him (the man) face up to the human condition as it really is, to free him from illusions that are bound to cause constant maladjustment and disappointment. For the dignity of man lies in his ability to face reality in all its senselessness; to accept it freely, without fear, without illusions-and to laugh at it. —Martin Esslin.

'दि अॅब्सर्ड'चा मार्टिन एस्लिन या आंग्ल टीकाकाराने स्पष्ट केलेला अर्थ–"आउट ऑफ हार्मनी वुइथ रिझन अॅंड प्रोप्रायटी" किंवा "इन्कॉन्ग्युअस" म्हणजे असंगत किंवा विसंगत असा आहे. यावरून द थिएटर ऑफ दि अॅब्सर्डचे मराठीकरण 'विसंगतीचे नाट्य' असे केलेले आढळले. दि बाल्ड प्रायमा डोना या यूजिन आयोनेस्कोच्या नाट्यकृतीचे वर्णन 'अॅंटी–प्ले' असे करण्यात आले. याला पर्यायी मराठी शब्द म्हणून 'अ–नाट्य' किंवा 'न–नाट्य' असे शब्द सुचविले गेलेत. दि बाल्ड सोप्रॅनो (दि बाल्ड प्रायमा डोना) हा आयोनेस्कोचा एकांक म्हणजे स्वतःची ओळख किंवा आपली 'आयडेन्टिटी' हरवून बसलेल्या माणसाचे अस्वस्थ करणारे रंगचित्र आहे. माणूस विचार करू शकत नाही. भोवतालच्या जगाशी त्याचा संवाद होऊ शकत नाही. मानवी भाषेला अर्थ उरलेला नाही

अनुक्रमणिका

थोडक्यात 'दि ब्लाइंड सोरेंगो' ही भाषेची... मानवी भाषेची शोकात्मिका (ट्रॅजेडी ऑफ लॅंग्वेज) आहे.

ही 'ॲब्सर्डिटी' किंवा 'विसंगती' ही माणूस आणि जिने त्याला पुरते ग्रासून टाकले आहे ती त्याच्या भोवतालची परिस्थिती यांच्या परस्पर-संबंधातील विसंगती आहे. आणि या अनाट्य पंथाच्या गंगोत्रीचा शोध घेतला तर एक गोष्ट स्पष्ट होते. काही नवे वा वेगळे करून दाखवण्याच्या अभिनिवेशातून या पंथाची निर्मिती झालेली नाही. या कलाप्रकाराच्या निर्मितीला पार्श्वभूमी आहे–दुसऱ्या महायुद्धाची !

या महायुद्धातल्या आणि युद्धोत्तर प्रलयाची प्रत्यक्ष झळ आम्हा भारतीयांना अभावानेच जाणवली. पण त्यातल्या भीषणतेने पाश्चात्य जीवन खोलवर ढवळून निघाले. युद्धातले अमानवी क्रौर्य, त्यातला राक्षसी विध्वंस, दुष्ट पाशवी शक्तींच्या संहारातील तांडवात उद्ध्वस्त झालेले मानवी जीवन–या प्रलयात पूर्वापार दृढमूल झालेले संकेत, परंपरा, श्रद्धा आणि मूल्यांचे जागोजाग उभे असलेले वृक्ष उन्मळून पडले. जीवन म्हणजे धडपडत, ठेचकाळत, स्वतःचा तोल सावरण्याचा निष्फळ प्रयत्न करीत केवळ भोग म्हणून वाट्याला आलेली अंधारयात्रा ठरली. माणूस एकाकी आहे, अगतिक आहे, असुरक्षित आहे, जीवन अर्थशून्य आहे याच व्यथा आणि व्याधींच्या काळयाकुट्ट मेघांनी जीवनाचे आकाश व्यापले. जीवनातल्या व्यस्ततांची आणि वैयर्थ्यांची जाणीव प्रखर होत गेली. माणसांच्या जगामध्ये माणूसपण हरवलेला माणूस त्रयस्थ, परका होऊन बसला.

We can no longer avoid asking ourselves what we are doing here on earth, and how, having no deep sense of our destiny, we can endure the crushing weight of the material world. This is the eternal problem, if there ever was one; for living means-alienation.

—Eugene Ionesco

आल्बेर काम्यूने १९४२ साली 'द मिथ ऑफ सिसिफस' (सिसिफसची दंतकथा) हा निबंध लिहिला. माणसाची इच्छा आणि प्रत्यक्ष जीवन-वास्तव यांच्यातल्या असंगत (ॲब्सर्ड) त्रुटींवरील ते प्रभावी भाष्य ठरले. माणसाच्या वागण्याला त्याच्या कुठल्याही धडपडीला या जगात अर्थ नाही. कारण जग माणसाप्रती उदासीन आहे. माणूस नाकारत आले आहे. इथे आश्वासन असले तर ते एकच आहे... मृत्यू !

काम्यूला तीन गोष्टींच्या अस्तित्वाविषयी खात्री आहे. माणसाची इच्छा, त्या इच्छेची पूर्तता करू न शकणारे जग आणि तिसरी महत्त्वाची गोष्ट म्हणजे माणूस आणि भोवतालचे जग यांच्यातल्या संघर्षाचा अटळ परिपाक म्हणून निष्पन्न होणारी विसंगती ! या तीन गोष्टींना तो 'विषमत्रयी' (ऑड ट्रिनिटी) म्हणून संबोधतो. आपल्या चिंतनशील निबंधाच्या शेवटी पाषाण डोंगरमाथ्यापर्यंत ढकलीत नेण्याची निरर्थक आणि न संपणारी शिक्षा भोगणाऱ्या सिसिफस राजाचे तो उदाहरण देतो.

Man must affirm justice in order to struggle against eternal injustice, create happiness in order to protest against a universe of evil. —Albert Camus

---

सिसिफस हा जीवननाट्याचा 'ॲब्सर्ड' नायक. त्याला शिक्षा का झाली ? त्याचा अपराध कोणता ? त्याने ईश्वराला तुच्छ लेखले, मृत्यूचा द्वेष केला आणि अखेरपर्यंत या पृथ्वीतलावर माणूस म्हणून जगण्याविषयीची आसक्ती कायम ठेवली, म्हणून हे शासन. सिसिफस जागरूक होता म्हणूनच आपली प्रतिष्ठा सांभाळू शकला... न संपणारी शिक्षा भोगून नियतीवर मात करू शकला. अशी एखादी उंची गाठण्यासाठी केलेला संघर्ष एवढी एकच गोष्ट मनाला समाधान देण्यास पुरेशी आहे. सिसिफसला सुखी समजले पाहिजे. या जीवित सृष्टीचा आदि–मध्य–अंत हा माणूसच आहे आणि जगण्याच्या त्याच्या संघर्षातच त्याचे ईश्वर-तुल्य मोठेपण साठले आहे.

तत्त्वचिंतक काम्यूने या निबंधातून व्यक्त केलेले विचार मार्टिन एस्लिन सह सर्व ॲब्सर्डिस्ट लेखकांना मान्य आहेत. आणि तरीही अल्बेर काम्यू किंवा ज्याँ पॉल सार्त्रसारख्या अस्तित्ववादी नाट्य-लेखकांना 'अब्सर्डिस्ट' परंपरेमध्ये कुठेही स्थान

नाही. जीवनातले वैयर्थ्य ठसठशीतपणे मांडणारी त्यांची नाटकेदेखील या 'अॅव्हां गार्द' लेखकांनी रद्दबादल ठरविली. कारण अॅब्सर्ड परंपरेत केवळ आशयाला महत्त्व नाही. नाटकाचा 'फॉर्म' किंवा घाट हा देखील तितकाच महत्त्वाचा आहे.

नाटचवस्तू, कथानक किंवा व्यक्तिचित्रणादि परंपरागत शैलींना अनाटचपंथीयांनी फाटा दिलेला आढळेल. काम्यू किंवा सार्त्र यांची अभिव्यक्ती याच जुनाट, मळलेल्या वाटेने जाणारी आहे. आणि 'काय' सांगितले आहे यापेक्षा 'कसे' सांगितले आहे याची मातब्बरी या पंथात अधिक आहे.

'फॉर्म' संदर्भात आवर्जून लक्षात घेण्यासारखी आणखी एक गोष्ट म्हणजे अॅब्सर्डिस्टांनी 'कंटेंट आणि फॉर्म' यांचे प्रत्येक नाटकात एकजीव असे संयुग तयार केले असले तरी कुठल्याही एका फॉर्मला ही मंडळी सतत चिकटून बसली नाहीत. सॅम्युअल बेकेटच्या म्हणण्यानुसार त्याच्या प्रत्येक नाटकाचा फॉर्म हा पूर्णांकाचाच एक अभिन्न, अविश्लेष्य असा भाग असतो. नाटचार्थापासून फॉर्म वेगळा काढून त्याकडे पृथकपणे पाहिले जाऊ शकत नाही. बेकेटच्या 'वेटिंग फॉर गोदो', 'एन्ड गेम' आणि 'हॅपी डेज'मधील प्रतीके ही थोड्याफार फरकाने मॉरिस मेटरलिंकच्या प्रतीकांचीच परावर्तने (रिफ्लेक्शन्स) आहेत. पण बेकेटच्याच 'क्रॅप्स लास्ट टेप' मध्ये या प्रतीकात्मतेचा मागमूसही रहात नाही. तपशीलवजा बारीक सारीक गोष्टींकडे दुर्लक्ष करून 'इम्प्रेशनिस्ट' शैलीने रेखाटलेले ते एक साधे सरळ, हळुवार स्मृतिचित्र आहे. युजिन आयोनेस्कोचे 'द बाल्ड सोप्रॅनो' हे मध्यमवर्गीयांच्या आपसातल्या संबंधामधले रितेपण मांडणारे नाटुकले आहे. पती–पत्नी, शेजारी, किंवा व्यक्तिव्यक्तींमध्ये कुठलाही अर्थपूर्ण संबंध उरलेला नाही. माणूस माणसाला ओळखत नाही. त्यांची घरे म्हणजे अवकाशातले अर्थहीन ठिपके आहेत. त्यांचे आपसातील साद प्रतिसाद यंत्रवत् होऊन बसले आहेत. या सर्वांसाठी नाटचजगतातला परवलीचा शब्द म्हणजे 'अॅलिएनेशन'!

My own plays originate from a state of soul, not from an ideology, from an impulse and not a program; the cohesion that gives a structure to emotions in their pure state corresponds to an inner necessity, and not to a logic of construction imposed from outside

—Eugene Ionesco.

अॅलिएनेशनशी बर्टोल्ट ब्रेश्ट हे नाव निगडित असले तरी १९६० साली आयोनेस्कोने ब्रेश्टच्या एपिक थिएटरवर कडाडून हल्ला केला. 'द थिएटर कॅननॉट बी एपिक...बिकॉज इट इज ड्रॅमॅटिक' असे त्याचे आग्रही प्रतिपादन आहे. ब्रेश्टच्या नाटकातून प्रत्ययाला येणाऱ्या उपदेशात्मकतेवर किंवा सुष्ट–दुष्ट वा पाप–पुण्यादी वरवरच्या बाह्यस्वरूप साम्याच्या संघर्षावर त्याचा (आयोनेस्कोचा) विश्वास नव्हता. त्याची आरंभीची काही नाटके (एकांक) सरिअॅलिस्ट पंथीय वळणाची, निरर्थकता चितारणारी, कुठलाही घाट किंवा शैलीविरहित (फॉर्मलेस) म्हणून गणली गेलीत. पण त्याची नाटके अभ्यासली जाऊ लागली आणि सुज्ञ मीमांसक–'पारंपारिक नसला तरी आयोनेस्कोच्या नाटकांना त्यांचा स्वतःचा निश्चित असा फॉर्म आहे'—या निष्कर्षाप्रत येऊन पोहोचले.

ज्यां–जेने

ज्यां जेनेची दि बाल्कनी, दि ब्लॅक्स किंवा दि मेड्स ही तीन नाटके 'मेक बिलिव्ह'च्या तंत्राने जाणारी आहेत. 'दि बाल्कनी'त दिसणारी पात्रांची गर्दी हाच मूळात एक आभास आहे. यातले प्रत्येक पात्र हे रात्री स्मशानात भूतकोलिताच्या प्रकाशात मानवसदृश आकृती दिसावी तसे दृश्यमान होते. 'दि बाकलनी'चे नेपथ्य म्हणजे एक वेश्यागृह आहे, आणि हे वेश्यागृह म्हणजे एक आरसेमहाल आहे. भ्रामक कल्पना किंवा बिम्ब–प्रतिबिम्बांचे ते देवालय (टेम्पल ऑफ इल्यूजन्स) आहे. पण इथल्या गोष्टी या वास्तव जीवनाहून अधिक खऱ्या आहेत. नाटक जेनेने नऊ दृश्यांमध्ये विभागले आहे. महानगरात वेश्यालये कशासाठी असतात ? माणसांना त्यांनी स्वतःच जोपासलेली स्वप्ने....आवश्यक आणि स्वभावसिद्ध स्वप्ने भेट देण्यासाठी असतात. स्वप्ने त्यातल्या भ्रामक कल्पनांसह विकली आणि विकत घेतली जातात.

आपल्याच मानसिक रंगभूमीवर आपली स्वत:ची अशी एखादी भूमिका वठवण्यात...आपण जे नाही किंवा होऊ शकलो नाही त्याचीच बतावणी करण्यात माणसे विलक्षण आनंद घेतात. आणि अशा गोष्टींच्या परिपूर्तीचे ठिकाण म्हणजे वेश्यालय. तिथे मग एखादा ख्रिस्ती धर्माध्यक्ष (बिशप) होणारा कुणी त्याच्या मुक्तीच्या समग्र प्रक्रियेच्या मुळाशी असणाऱ्या पाशवी क्रौर्यात रस घेतो. न्यायाधीश झालेला कुणी एखाद्या सराईत गुन्हेगाराशी आपला गोत्रसंबंध जुळवू पाहतो. एखादा 'जनरल' आदेश देण्याची आपली हौस पुरवून घेतो.

वेश्यागृहात श्लील-अश्लीलतेच्या पलिकडे जाणारे हे नाट्य घडत असताना बाहेर गावात सर्वदूर श्रमिकांच्या क्रांतीचा वणवा पेटला आहे. फक्त हा कुंटणखाना तेवढा सुरक्षित वाटतो. दूरवरून फक्त मशिनगनचे आवाज, मध्येच कुणा एकाने फोडलेला टाहो, एखाद्या स्त्रीची किंकाळी असे अस्वस्थ करणारे ध्वनी कानांवर आदळतात. हेच या नाटकाचे सूचक आणि परिणामकारक पार्श्वसंगीत! ज्याँ जेनेच्या या संपूर्ण नाटकाची बांधणी ही एका पाठोपाठ एक अशा भयकारी स्वप्नांची विदारक जाणीव करून देणारी, विकृती आणि अराजकातली भीषणता दर्शवणारी, प्रतिष्ठित समाजावर प्रतीकात्म आघात करणारी आहे. यातले 'मिरर गेम्स' म्हणजे लैंगिकता किंवा नग्नता नव्हे. तर लेखकाने त्याच्या भरकटलेल्या, दिशाहीन आयुष्यात पाहिलेली, जाणलेली वा अनुभवलेली क्षणचित्रे आहेत.

अस्तित्वाचा असाच अर्करूप प्रत्यय देणारे जेनेचे आणखी एक नाटक म्हणजे 'दि ब्लॅक्स'! हा एक 'क्लाउन-शो' आहे. 'विरूप प्रतिमेतून जन्माला आलेले खरेखुरे चित्र' असे या नाटकाचे वर्णन स्वत: जेने करतो. निग्रो जमातीच्या समस्या घेऊन उभे केलेले, शुद्धतम स्वरूपाचो द्वेषभावना चितारणारे हे एक प्रभावी नाट्य आहे. कवी आणि गुन्हेगार असे दुहेरी व्यक्तित्व जेनेला लाभले असल्याने यातला मारेकरी हा दांभिकतेचा मारेकरी, बॉम्ब टाकला जातो तो माणसांच्या सामान्यपणावर आणि आत्मसंतुष्टतेवर...असा यातला विध्वंसदेखील कुर्निसात करावा असा आहे म्हणून ब्लॅक्स म्हणजे केवळ निग्रो जमात रहात नाही. आजच्या सदोष समाजव्यवस्थेमध्ये बहिष्कृत, पीडित, शोषित अशा सर्वच लोकांच्या वतीने निषेध व्यक्त करणारे ब्लॅक्स हे प्रातिनिधिक आणि प्रतीकरूप होऊन बसतात.

जेनेच्या नाटकांना 'रिच्युअल ड्रामा' म्हटले जाते. हे रिच्युअल ख्रिस्ती धर्मातले नव्हे. पापाचा धर्म (रिलिजन ऑफ इव्हिल), द्वेषाचा धर्म (रिलिजन ऑफ हेट्रेड) यांतले हे रिच्युअल्स आहेत. मर्मभेद आणि शब्दांचे नेमकेपण ही रिच्युअलिस्टिक नाटकांची गरज असते. कमीत कमी शब्दात आशयाचा कस जाणवून देणे हे अॅन्टॉनिन आरटॉडचे तत्त्व जेनेच्या कृतींमधून आवर्जून प्रत्ययाला येते. आत्मचरित्रात्मकता हा जेनेच्या नाटकावर बसलेला आणखी एक शिक्का आहे. वयाच्या दहाव्या वर्षी त्याने चोरी केली. रिफॉर्मेटरिजमध्ये आयुष्याची आरंभीची वर्षे आणि नंतर तुरुंगवास...वारंवार तुरुंगवास असे भटके, रस्त्यावरल्या बेवारशी कुत्र्याचे जीवन तो जगला. १९४८ साली त्याला फाशीची शिक्षा सुनावण्यात आली. ज्याँ पॉल सार्त्र, पॉल क्लॉडेलसारख्या थोर लेखकांनी फ्रेंच रिपब्लिकच्या अध्यक्षांकडे अपील केले. जेनेची सुटका झाली.

Amidst other outlaws and perverts Genet led the life of a vagabond as he traveled throughout Europe. He begged, stole, forged, smuggled narcotics, became a male prostitute and served prison terms until he was granted presidential amnesty in response to the writers' appeal.

—Myron Matlaw's
Modern World Drama...an encyclopedia

अन्यथा एका मोठ्या कादंबरीकाराला, कवीला आणि नाटककाराला आपण पारखे झालो असतो. त्याची 'दि मेड्स' ही एक नाट्यकृती वगळली तर बाकी सर्व तो फाशीपासून बचावल्यानंतरची आहेत. 'दि स्क्रीन्स' या जेनेच्या नाटकात

मुखवटे धारण केलेली जवळजवळ शंभर पात्रे आहेत. नाटक सतरा दृश्यांमध्ये विभागले आहे. यातला हरएक दृश्यबदल हा नटांनी स्वतःच रंगवलेल्या पडद्यावरील नेपथ्यचित्राने सूचित केला जातो. किंबहुना त्यामुळेच या नाटकाला 'दि स्क्रीन्स' हे शीर्षक देण्यात आले आहे. 'डेथवॉच'चे नेपथ्य म्हणजे तुरुंगातली कोठडी आहे. हे जेनेचे आणखी एक रिच्युअलिस्टिक नाटक. यात लेखक 'पापाच्या धर्मा' (रिलिजन ऑफ इव्हिल)चा पाठपुरावा करतो. जेनेप्रमाणे जेनेच्या नाटकांचे नायक हे समाजाने बहिष्कृत केलेले महंत आहेत. उदाहरणार्थ : 'दि स्क्रीन्स'मधील 'सईद'. आत्मचरित्रात जेने लिहून जातो—"ज्या जगाने मला नाकारले त्या जगाला मी निश्चयपूर्वक नाकारले."

आल्बीचे "दि झू स्टोरी"

न्यूयॉर्कच्या सेंट्रल पार्कमध्ये, जिथे जनावरे पिंजऱ्यात बंदिस्त केली आहेत, तेथील वृक्षराजी आणि आकाश अशा पार्श्वभूमीवर केवळ दोन समवयस्क माणसांच्या संभाषणातून ही कहाणी किंवा यातले अभिजात नाट्य फुलत जाते. जेरी आणि पीटर यांची ओळख आरंभी लेखक करून देतो. दोघांच्या राहणीमानात तफावत आहे. वाङ्मयीन अभिरुचीत तफावत आहे. वागण्या–बोलण्यात तफावत आहे. या दोन विषम ध्रुवांचे एकत्र येणे हा या नाट्यकृतीचा पहिला भाग. पीटर सुशिक्षित आहे. सुखवस्तू आहे. तो विवाहित आहे. तो, त्याची पत्नी, दोन मुली, दोन मांजरी, दोन पोपट, गरजेच्या आणि चैनीच्या वस्तूंची सुबत्ता, पगारदार नोकरी, दोन टेलिव्हिजन सेट्स असा त्याचा सुखी संसार.

जेरी त्याचे खाजगी जीवन उघड करतो ते असे. तो अविवाहित आहे. पण त्याचा काही स्त्रियांशी संबंध आलेला आहे. इतकेच नव्हे तर एका विशिष्ट वयात तो होमोसेक्स्युअल देखील होता. त्याचे शिक्षण एका वेगळ्या स्कूलमध्ये झाले. त्याला तो 'स्कूल ऑफ हार्ड नॉक्स' म्हणतो. वरच्या मजल्यावर हास्यास्पद वाटावी अशा लहानशा खोलीत तो राहतो. लैंगिक संबंधाबाबत त्याच्यापेक्षा वयाने मोठ्या असलेल्या घरमालकिणीची त्याच्यावर मेहरनजर आहे जेरी तिच्यापासून होता होईतो दूर राहतो. शिवाय घरमालकिणीजवळ तिचा काळा खुनशी कुत्रा आहे. नाटकाच्या दुसऱ्या भागात हा कुत्रा जेरीचा प्रतिस्पर्धी असल्याचे आपल्याला कळते. जेरी आणि त्याची अनेकवार झडप झाल्याचे तो पीटरला सांगतो. जेरीखेरीज इतर कुणालाही हा कुत्रा त्रास देत नाही. जेरीलाही तो जेरी येतो तेव्हाच त्रास देतो; जातेवेळी कधीच त्रास देत नाही. जेरी त्याला विष देऊन मारण्याचाही प्रयत्न करतो. त्याने तो आजारी पडतो; मरत मात्र नाही. पण इथून पुढे कुत्र्याच्या वागणुकीत फरक होतो नंतरच्या बोलण्यात जेरी त्याचा मित्र म्हणून उल्लेख करतो.

हे सगळे ऐकून पीटरचा संयम सुटत जातो जेरी, त्याची घरमालकीण, तिचा कुत्रा यातले काहीही ऐकून घेण्याची त्याची इच्छा नाही. तो कंटाळलेला, वैतागलेला पाहून जेरी प्रथमच त्याच्या बेंचवर बसतो. आणि जिथून आरंभ केला तीच–जनावरांच्या बागेत काय घडले–ही कथा सांगायला सुरुवात करतो.

Jerry : I went to the zoo to find out more about the way people exist with animals, and the way animals exist with each other, and with people too. It probably wasn't a fair test, what with everyone separated by bars from everyone else, the animals for the most part from each other, and always the people from the animals. But if it's a zoo, that's the way it is. (He pokes PETER on the arm) Move over.

इथून पुढे दोघातल्या संघर्षाला सुरुवात होते. आणि इथेच 'आल्बी'ला दाद द्यावी लागते. जेरीच्या उपरोक्त संवादाच्या शेवटी आलेले 'मूव्ह ओव्हर' हे शब्द आणि त्या आधीची कंसातली सूचना... पीटरला जेरीचा होणारा पहिला स्पर्श किंवा घर्षणातून एक ठिणगी निष्पन्न होते. पीटर ज्या बेंचवर आरंभापासून बसला आहे तो बेंच... अख्खा बेंच आता जेरीला पाहिजे आहे. पीटर तो

आपल्या प्रतिष्ठेचा विषय करणार हे पुरेसे स्पष्ट आहे. खरे तर, जेरीला त्या बेंचपेक्षा पीटर डिवचला जाणेच अधिक पाहिजे आहे. त्यातूनच त्याला हवा असलेला संघर्ष उभा राहणार आहे. जेरी त्याच्याजवळ असलेली सुरी बाहेर काढतो. पीटर भेदरतो. हा भणंग माणूस आपला जीव घेणार या नुसत्या जाणीवेने तो गर्भगळित होतो. "तू मला जीवे मारणार !" असे पीटर म्हणताच जेरी आपल्या जवळची सुरी पीटरच्या पायाशी भिरकावतो– "सुरी तू ठेव. आपल्यात समतोल राखला जाईल. उचल ती सुरी !"

Jerry— Fight; you miserable bastard; fight for that bench; fight for your parakeet fight for your cats; fight for your two daughters; fight for your wife; fight for your manhood, you pathetic little vegitable.

प्रत्येक 'फाइट' या शब्दागणिक तो पीटरच्या श्रीमुखात भडकावत जातो. जेरी त्याला 'यू पॅथेटिक लिटल व्हेजिटेबल' म्हणतो. त्याच्या लेखी माणसांचे दोनच वर्ग.. दोनच क्लासेस संभवतात. व्हेजिटेबल क्लास आणि ॲनिमल क्लास. कणखर, ताठर व्यक्तित्वाचा अभाव असलेला एक वर्ग आणि क्रूरता किंवा पाशवी बलाचा वापर करून प्रसंगी हत्यादेखील करण्यासाठी सिद्ध असणारा दुसरा वर्ग... ॲनिमल क्लास. पीटरच्या अपमानाची जेरी परिसीमा गाठतो. तो त्याच्या तोंडावर थुंकतो आणि अखेरचा प्रहार करतो– "तुझ्या बायकोपासून तुला एकही मुलगा नाही. दोन्ही मुलीच !"

पीटरला हे सारे असह्य होते. जेरीने फेकलेली सुरी तो उचलतो. किंचित मागे सरतो. त्याचा श्वास जडावतो. सुरीवरची त्याची पकड घट्ट होते. जेरीसमोर काही अंतरावर तो गोठल्यागत उभा राहतो. त्याचे हे गोठलेपण देखील सुरक्षात्मक आहे.

जेरी परिस्थितीचा अंदाज घेतो. जिथून माघार घेता येणे अशक्य होते त्या बिन्दूपाशी दोघेही येऊन पोहोचल्याचे त्याला जाणवते. तो त्याला कडकडून मिठी मारतो आणि पीटरच्या हाती असलेल्या सुरीने तो स्वतःला भोसकून घेतो. जो "कॉन्टॅक्ट", जो संपर्क जेरीला हवा होता, जो कधीकाळी त्याला एका कुत्र्याबरोबरही शक्य झाला नाही, तो अखेरीस असा शक्य होतो.

नाटकामध्ये आल्बी काही ठिकाणी बुद्धीपुरस्सर बायबलमधील भाषेचा अवलंब करतो. कुत्र्याला जेरीने विषारी हॅम्बर्गर्स खायला घातल्यानंतर जेरी सांगतो– "ॲन्ड इट केम टू पास दॅट दि बीस्ट वॉज डेथली इल्." यातली "इट केम टू पास" सारखी शब्दयोजना बायबलमध्ये आढळते, आणि मानवी नियंत्रणाच्या कक्षेबाहेरच्या गोष्टींसाठी ती वापरली जाते. पण इथे जेरीचे परिस्थितीवर पूर्ण नियंत्रण असतांना ती आल्बीने योजण्यात व्याजस्तुती (आयरनी) आहे. कुत्र्यासाठी घरमालकिणीच्या आग्रहाखातर जेरीला प्रार्थना करावी लागते हा देखील एक उपहासात्मक उल्लेख नाटकात आहे.

टेलिव्हिजन स्क्रीनवर पीटरला दिसणाऱ्या एका चेहऱ्याची वाच्यता आरंभीच्या दृश्यात जेरी करतो. त्याचा उलगडा या अखेरच्या घटनेनंतर होतो. वृत्तपत्रे आणि टेलिव्हिजन खळबळ उडविणाऱ्या बातम्यांबाबत प्रसिद्ध आहेत. हत्या, आत्महत्या आणि अपघाती मृत्यू या त्या अर्थाने सनसनाटी बातम्या आहेत. जेरीच्या मृत्यूत या तिन्हींचे एकीकरण झालेले आहे. पीटरची संस्कृती, त्याचा स्वभावधर्म लक्षात घेता त्याच्या टी. व्ही. सेटवर दिसणारा... कायम दिसत राहणारा भकास चेहरा हा जेरीचाच असणार आहे. त्याचबरोबर आल्बी हेही लक्षात आणून देतो की तो चेहरा म्हणजे पीटरच्या स्वतःच्या मनातले प्रक्षेपण असणार आहे. कारण त्याच्यासारखा पुस्तकी, धर्मानुसारी 'कन्फॉर्मिस्ट' माणूस ही घटना किंवा जेरी यांना विसरू शकत नाही.

आल्बीने अस्तित्ववादी दृष्टिकोनातूनही विचार केल्याचे जाणवल्याशिवाय रहात नाही. जेरीचे भणंग आयुष्य, न्यूयॉर्कसारख्या महानगरातल्या माणसांच्या अरण्यात अस्तित्वासाठी चाललेला त्याचा झगडा, मध्यमवर्गीयांच्या मान्य संकेतांवर हल्ला करण्याची त्याची प्रवृत्ती, मनात कायम विद्यमान असलेले मूल्यविषयक अंतर्द्वंद्व– हे सारे सार्त्रच्या अस्तित्ववादाशी नाते जोडणारे आहे.

याखेरीज आल्बीच्या कृती (ॲब्सर्डिस्ट कृती) म्हणजे दि सॅन्डबॉक्स, दि अमेरिकन ड्रीम, टाइनी ॲलिस आणि दि डेथ ऑफ बेसी स्मिथ. स्थलाभावी या सगळयांचा परामर्श घेणे शक्य नाही. तथापि, दि डेथ ऑफ बेसी स्मिथ या नाटचकृतीचा विषय भल्या भल्या अमेरिकन लेखकांनी 'टू डेंजरस टु हॅन्डल' म्हणून सोडून दिला. बेसी स्मिथ ही निग्रो ब्लूजची एक निग्रो गायिका मेंफिस शहरात एका कार ॲक्सिडेन्टमध्ये गंभीर–रीत्या जायबंदी होते. शहरातल्या गोऱ्यांच्या दोन्ही इस्पितळाकडून तिला कुठलीही वैद्यकीय मदत मिळत नाही. ही इस्पितळे एरवी 'मर्सी हॉस्पिटल्स' म्हणून ओळखली जातात. यातली गंमत अशी की ज्या बेसी स्मिथबद्दल यात बोलले जाते, जिचा मृत्यू...अपघाती मृत्यू हे शीर्षक या नाटिकेला आल्बी देतो ती बेसी अखेरपर्यंत प्रेक्षकांना कुठे दिसतच नाही. जॅक या पात्राच्या स्वगत आणि वर्णनातून तसेच कार अपघात सूचित करणाऱ्या ध्वनींच्या द्वारा आल्बी हे संपूर्ण दृश्य उभे करतो. कारण आल्बीला बेसीचा अपघात, तिला इस्पितळात दाखल करून घेण्यातल्या अडचणी या आधारे 'सिव्हिल राईट्स'चा प्रचार करणारे बटबटीत नाटच उभारायचे नाही.

If the mission of serious literature is to disturb, The Death of Bessie Smith certainly qualifies as a play that demands to be taken seriously; for it is the most disturbing play Albee has written. It deserves something better than a flippant dismissal as mere propoganda for civil rights.

—Richard E. Amacher

बेसी ही गायिका एकवेळ लोकप्रियतेच्या अत्युच्च शिखरावर होती. आज तिची लोकप्रियता कमी झालेली आहे. तिसऱ्या दृश्याच्या अखेरीस येणारे संगीत आणि गोचर होणारा सूर्यास्त हा बेसीच्या लोकप्रियतेचा अस्त दर्शवितो. निर्माता, लेखक आणि दिग्दर्शक अशा तिहेरी भूमिकेतून आल्बी नेहमीच त्याच्या नाटकाचा विचार करतो. आणि नाटकाच्या मंत्रासोबत तंत्राचेही भान 'थिएटर'च्या माणसाला असणे जरुरीचे आहे. या दृष्टीने आल्बीच्या रंगसूचना अभ्यासण्यासारख्या आहेत. बेसीच्या अपघाताचे वेळी, "साऊंड ऑफ क्रॅश"च्या स्टेज डायरेक्शनसोबत "सायलेंस"चीही सूचना द्यायला तो विसरत नाही. कारण शब्दांपेक्षा निःशब्दता अधिक बोलकी असते... खूप काही सांगून जाते. "सायलेंस इज दि ऑथेन्टिक मोड ऑफ एक्स्प्रेशन" हे आल्बीच्या नाटकात विशेषत्वाने जाणवते.

दि केअरटेकर

दि बर्थ डे पार्टी, दि डम्बवेटर, दि कलेक्शन ही हॅरॉल्ड पिन्टरची नाटके. पण पिन्टर नाटचलेखक म्हणून ओळखला जातो तो त्याच्या 'दि केअरटेकर' या नाटकामुळे. केअरटेकरच्या आशयासंबंधाने टीकाकारांनी लावलेल्या अन्वय आणि अर्थात भिन्नत्व आहे. स्वतः लेखक त्याच्या या अपत्याबाबत किंवा कुठल्याही निर्मितीसंबंधाने काहीच बोलत नाही. वरवर पाहता पिंटरची ही कृती म्हणजे साधीसरळ विनोदिका वाटते.

मोडकळीला आलेल्या एका गळक्या घरात ॲस्टन नावाचा एक चमत्कारिक तरुण राहतो. याला काही अदृश्य वस्तूंचे / व्यक्तींचे भास (हॅल्यूसिनेशन्स) होतात त्यासाठी त्याला वेडयांच्या इस्पितळात शॉक्स देण्यात आले आहेत. त्याचा भाऊ मिक हा या घरातल्या त्याच्या हालचालींवर बारकाईने लक्ष ठेवून आहे. एक दिवस ॲस्टन एका आळशी गलिच्छ म्हाताऱ्याला आपल्या घरी कायम राहण्यासाठी म्हणून घेऊन येतो. त्या पडित घराचा केअरटेकर म्हणून या म्हाताऱ्या डेव्हिसने राहावे ही ॲस्टनची इच्छा. तसे हे घर ॲस्टनच्या भावाचे... मिकचे. पण मिक राहतो मात्र वेगळया ठिकाणी. दोन भावांमध्ये संवाद नाही; अखेरीस डेव्हिसच्या कृतघ्नपणामुळे आणि त्याच्या ओंगळ राहणीमुळे ॲस्टन डेव्हिसला घराबाहेर घालवून देतो.

कोण आहेत ही तीन माणसे ? त्यांची व्यथा काय ? एकाच घरात दिसणाऱ्या या तीन माणसांपैकी प्रत्येकाचे विश्व वेगळे आहे. त्यांच्या सगळया उक्ती आणि पुनरोक्तींमधून ती कळत नाहीत. त्यांच्यातला प्रत्येकजण उरलेल्या दोघांच्या प्रती क्रूर आहे. मितभाषी मिक हा देवदूत आणि सैतान

अशा दोन्हींचे एकत्र वास्तव्य असलेल्या देवत्वाचा सूचक आहे. आदर्शवादी स्वप्नांच्या भासमय विश्वात गुरफटलेल्या अ‍ॅस्टनला मेंटल हॉस्पिटलमधील शॉक ट्रीटमेन्ट म्हणजे येशूचे हकनाक सूळावर जाणे. अ‍ॅस्टन येशूचे स्मरण करून देतो. आणि काही कागदपत्रांच्या शोधात असलेला (ज्याआधारे त्याला तो कोण हे कळू शकेलसे वाटते) डेव्हिस हा मानव जातीचा प्रतिनिधी होय. आणि डेव्हिस म्हातारा आहे याचा अर्थ मानवी जीवनातल्या प्रतिकूलतांचा त्याला वयाइतकाच अनुभव आहे. हॅरॉल्ड क्लरमन या दिग्दर्शक–समीक्षकाने हे सारे निष्कर्ष काढले आहेत. मार्टिन एस्लिनने, यातील डेव्हिस या म्हाताऱ्या भटक्याच्या हकालपट्टीला अ‍ॅडमची नंदनवनातून उचलबांगडी केल्याचे वैश्विक परिमाण दिले. या सर्व मतांशी स्वतः लेखक सहमत असेलच असे नाही. पण एखाद्या नाटकाने विचारांचे असे चक्रीवादळ निर्माण करणे हे नाटकाच्या आणि नाटककाराच्याही दृष्टीने मोलाचे आहे.

युजिन आयोनेस्को

शब्दांचा पसारा आणि भाषेचा डामडौल यांचा अव्हेर करून आरटॉडचे खऱ्या अर्थाने अनुसरण करणारा नाटककार म्हणून आयोनेस्कोचे नाव घेतले जाते. त्याच्या मितव्ययी शब्दांचे अर्थ देखील शब्दशः घ्यायचे नसतात; ते घ्यायचे असतात ध्वनीनुसार ! तर्कसंगत घटना किंवा विचारांना त्याच्या नाटकात स्थान नाही. संवाद असतात ते देखील अबोध बडबडी (जिब्रिश) सारखे.

All human behaviour tells of absurdity and all history of absolute futility... I had the impression I could do anything I wished with the language and the people of a world that no longer seemed to me anything but a baseless and ridiculous sham.

—Eugene Ionesco

१९५७ साली लंडनमध्ये त्याच्या 'दि चेअर्स 'चा प्रयोग झाला. प्रकाशझोतात लोकांना फक्त दोन रिकाम्या खुर्च्या दिसल्या. रितेपण किंवा नसलेपण (नथिंगनेस) हाच या नाट्यकृतीचा विषय आहे. एक म्हातारा आणि एक म्हातारी त्यांच्या निरर्थक आयुष्यांचा आलेख उभा करतात. काही व्यक्तींचे वर्णन केले जाते, त्याच्याशी संभाषण होते. त्यांच्यासाठी गुणाकार पद्धतीने खुर्च्या मांडल्या जातात...या अदृश्य पाहुण्यांचे स्वागत केले जाते. खूप दरवाजे असलेल्या त्या चक्राकार खोलीत प्रेक्षकांना प्रत्यक्षात दिसते ते फक्त हे म्हातारे दाम्पत्य आणि वाढत जाणाऱ्या रिकाम्या खुर्च्या. या वयोवृद्ध यजमानाला अखिल मानवजातीसाठी एक संदेश द्यायचा आहे. आणि तेवढ्यासाठीच या अदृश्य अतिथींना निमंत्रण ! अतिथींमध्ये अधिकारी वर्ग आहे, पत्रकार आहेत, तिथला राजा देखील आहे. त्यांच्यातला एक पाहुणा दृश्यमान होतो. तोच यजमानाचा मौलिक संदेश वाचून दाखवणार आहे. त्याचवेळी हे दाम्पत्य बाहेर जाऊ लागते. ज्या खोलीत हा सोहळा सुरू आहे ती खोली चारी बाजूने पाण्याने वेढलेली आहे. दोघेही प्रेक्षागृहाकडे पाठ फिरवून एका खिडकीतून उडी घेतात. आणि बेटावरच्या त्या एकाकी, रित्या जीवनाचा निरोप घेतात. रिकाम्या खुर्च्यांसमोर वक्ता बोलू लागतो. म्हाताऱ्याचा संदेश कोणता ? आम्ही जीवनात काहीही मिळवले नाही. देण्यासारखे आमच्याजवळ काहीही नाही. आठवणींच्या चिंध्यांना आपण लोंबकळत बसतो, आपल्याच नग्नतेभोवती त्या चिंधड्या गुंडाळतो...आणि त्या तुकड्यांमुळे आमच्यातली ऊब टिकून राहील या आत्मवंचक मनःसामर्थ्याला आवाहन करतो.

'वेटिंग फॉर गोदो' आणि 'एन्डगेम'

अलिकडील तीन–साडे तीन दशकांचा विचार केला तर सॅम्युअल बेकेटच्या 'वेटिंग फॉर गोदो' इतकी यशस्वी नाट्यकृती जागतिक रंगभूमीवर अभावानेच आढळेल. 'गोदो'चे मोठेपण (आरंभीच्या काही गोंधळात पडलेल्या टीकाकारांचा अपवाद करता) सर्वच प्रेक्षक–समीक्षकांनी मान्य केले आहे. त्यातल्या फार थोड्यांनी या नाटकाची 'थीम' सांगण्याचा खटाटोप केला. 'गोदो'वरील चर्चेला कुठेही सुरुवात झाली की दिशाहीन भरकटणे सुरू होऊन चर्चेला उभ्या–आडव्या शब्दकोड्याचे स्वरूप यायचे. एकाचा

अभिप्राय दुसऱ्याची जुळत नव्हता. मते आणि मतांतरांच्या गदारोळात कुठलीही कलाकृती दुर्बोध वाटू लागते. आणि नेमके हेच 'वेटिंग फॉर गोदो'च्या बाबतीत घडले.

या नाटकात अगम्य असे काय आहे ? बेकेटचे दोन भटके नायक, व्लॅदिमिर आणि एस्ट्रॅगन, गोदोच्या येण्याची वाट पाहतात. त्यांना एका लहान मुलाकडून निरोप येतो–उद्या गोदो जातीने यायचा आहे. हे नाटकात दोनदा घडते. गोदो कधीच येत नाही. एवढेच या नाटकात आहे. पण हे एवढेच एखादा प्रतिभावंत जेव्हा कसदार आणि काव्यात्म शैलीने मांडतो, आपल्याला अस्वस्थ करतो आणि आपल्या निर्हेतुक अस्तित्वाची, आपल्याला हलवत–खेळवत, हळुवार धक्के देत जाणीव करून देतो तेव्हा ती कृती कला या पदवीला पोहोचते. 'वेटिंग फॉर गोदो' हे मानवी जीवनाचा स्व–भाव सांगणारे एक प्रभावी रूपक आहे. ते रूपक आहे अनिश्चिततेचे, आशावादाचे, असंगत संगतीचे. होय ! तर्कविसंगत घटनांची मालिका म्हणजेच जर जीवन असेल तर अनिश्चितता ही निश्चितता आणि विसंगती ही संगती ठरते.

नाटक प्रतीकात्म आहे. व्लॅदिमिर आणि एस्ट्रॅगन एकमेकांना दिदी आणि गोगो म्हणून संबोधतात. ही संबोधने म्हणजे मन आणि शरीर म्हणूनच त्यांची फारकत होऊ शकत नाही. याशिवाय या नाटकात आणखी दोन व्यक्ती येतात. 'पोझो' आणि त्याचा भीतिदायक गुलाम 'लकी.' 'गुलाम आणि लकी' यातली विसंगती लक्षात येण्यासारखी आहे. पोझो व्यवहार पाहतो. कृतीला महत्त्व देतो. त्याला दिशेचे भान आहे. तो लकीलाही चालवतो. पण पोझोचे हे दिशेचे भान कसे फसवे आहे हे तो दुसऱ्या अंकात आंधळा होतो तेव्हा जाणवते. तो आंधळा होतो आणि एकदाच बोलण्याचा प्रयास करणारा ("बट नॉट सो फास्ट फॉर रिझन्स अननोन"–हे लकीचे एकट्याचे; एका श्वासातले बोलणे जवळ जवळ दोन पृष्ठांचे आहे.) लकी दुसऱ्या अंकात मुका होतो. त्याचे त्यावेळचे बोलणे हे बेकेटच्या नाटकातले सौंदर्यस्थळ. त्यावेळी दिदी, गोगो आणि पोझोच नव्हे तर त्याचे बोलणे थांबवण्यासाठी प्रेक्षकांनाही किंचाळावेसे वाटते.

मंचावर दिसणारे निष्पर्ण झाड हे येशूचा क्रॉस म्हणून दृश्यमान होते. भयभीत झालेले दिदी आणि गोगो याच झाडाच्या आडोशाला उभे राहतात. झाडाला टांगून घेऊन आत्महत्या करण्याचा विचार त्यांच्या मनात येतो त्यावेळी तेच झाड हे 'जुडासचे झाड' (ट्री ऑफ जुडास) होते. त्याला पालवी फुटते त्यावेळी ही दोनच माणसे त्या परिसरात जे चैतन्य निर्माण करतात त्यामुळे तोच 'जीवन–वृक्ष' (ट्री ऑफ लाइफ) होतो. ज्या गोदोची हे दोन भटके वाट पाहतात तो गोदो कोण आहे ? बेकेटचे उत्तर 'मला माहीत नाही' असेच राहणार. गोदो हा तिथला 'लॅंड ओनर' असल्याचे एकदा सांगितले जाते. हा सृष्टीचा मालक, ज्याची वाट पाहणे सुरूच आहे आणि ज्याची भेट ही दर दिवसानंतर येणाऱ्या 'उद्या'वर ढकलली जाते तरीही आशा सुटत नाही... वाट पाहणे संपत नाही–तो 'गोदो' म्हणजे–'गॉड'!... ईश्वर !! जीवनात तरी यापेक्षा वेगळे काय घडते ? एस्ट्रॅगन आणि व्लॅदिमिर हे यातले 'स्थिर यात्रिक' (स्टॅटिक पिलग्रिम्स) आणि 'वेटिंग फॉर गोदो' हे स्थिर कदा 'अचल नाट्य' (स्टॅटिक ड्रामा). जीवन म्हणजे गतीचा अभाव... एक अखंड वाट पाहणे !

काव्यात्मता हा बेकेटच्या नाटकांचा आद्यधर्म ! जग आपल्याला काय म्हणून ओळखते, ओळखते वा नाही, जीवनातले आपले स्थान काय– असे अस्तित्वविषयक प्रश्न मांडणारे संवाद काव्याची तरलता जाणवून देतात. दुसऱ्या अंकात देवदूतासारखा गोदोचा तोच निरोप घेऊन अवतरणारा मुलगा व्लॅदिमिरला विचारतो– "व्हॉट ॲम आय टु टेल मिस्टर गोदो, सर ?" यावर व्लॅदिमिरचे उत्तर– "टेल हिम... टेल हिम यू सॉ मी... यू आर शुअर यू सॉ मी, यू वोन्ट कम ॲन्ड टेल मी टुमॉरो दॅट यू नेव्हर सॉ मी !" ओळख राहावी या दृष्टीने केलेल्या व्लॅदिमिर या सामान्य माणसाच्या युक्तिवादात कविता आहे. नाटकात दोनदा घडणारा हा प्रसंग आपल्या संवेदनेची तार छेडणारा आणि आत्मप्रतिष्ठेला आव्हानरूप ठरणारा आहे.

'एन्डगेम 'मधील प्रतीकात्मता अधिक गहिरी आहे. नेपथ्याचे कोंदण म्हणजे एक मानवी कवटी आहे. दोन खिडक्या या दोन डोळ्यांच्या सूचक आहेत. एकीतून जमीन आणि दुसऱ्या खिडकीतून महासागर दिसतो. हॅम हा जुलमी माणूस आंधळा आणि पांगळा होऊन एका गाडीखुर्चीत बसला आहे. त्याचा तरुण नोकर क्लोव्ह त्याला गाडीखुर्चीवर खोलीतल्या खोलीत फिरवतो. पण ही माणसे किंवा त्यांचे आपसातले संबंध या तपशीलात शिरण्यात स्वारस्य नाही. हे कोंदट, गुदमरून टाकणारे गडद रंगचित्र उभे करण्यात लेखकाचा हेतू काय आहे हे जाणून घेणे महत्त्वाचे. बेकेटला जगाचा अंत सूचित करायचा आहे. सर्वत्र प्रेतकळा आलेला हा मरणाचा दिवस (डूम्स डे) आहे. 'एन्डगेम' ही वृद्धीबळात खेळ संपत असताना केवळ उपचार म्हणून खेळली जाणारी अखेरची खेळी. 'व्हीलचेअर'ला जखडला गेलेला हॅम हा या खेळातला राजा आहे. त्याला कुठल्याही दिशेने एका वेळी एकच घर सरकता येते. हे संसूचन लक्षात घेऊनही हा एकांक बुद्धीबळाच्या खेळाविषयी नव्हे हे लक्षात घेतले पाहिजे. त्यातली समांतरता तेवढी लक्षात घेतली पाहिजे. तसेच यातली प्रत्येक कृती, प्रत्येक शब्द किंवा उद्गाराच्या सार्थ स्पष्टीकरणाच्या भानगडीत न पडणे अधिक श्रेयस्कर. उत्तम प्रतीकात्म कविता ही अर्थ आणि स्पष्टीकरणाच्या सीमा ओलांडून पलिकडे जाणारी असते. त्यातले प्रतीक हे कवितेपेक्षा मोठे झाले तर... तर कविता कविताच राहात नाही. आणि हेच 'एन्डगेम 'सारख्या काव्यात्म प्रतीक नाटयाच्या बाबतीत खरे आहे. यातले हॅम हे हॅमर (हातोडा) चे अपभ्रंशित रुप आहे. क्लोव्ह हे नामकरण फ्रेंचमधील 'क्लोऊ' (म्हणजे खिळा) या शब्दावरून करण्यात आले आहे. नाटकाचा आणि नाटयगत प्रतीकांचा असा अथपासून इतिपर्यंत अर्थ काढत जाणे म्हणजे आपणच आपल्या आस्वाद प्रक्रियेत बाध आणणे होय. कोलरिज या सौंदर्यशास्त्रज्ञाचे या संबंधातले विधान मार्मिक आहे. ते त्याच्याच शब्दात सांगायचे तर– "पोएट्री गिव्हज मोस्ट प्लेझर व्हेन ओन्ली जनरली ॲन्ड नॉट परफेक्टली अंडरस्टुड."

इथपर्यंत 'ॲब्सर्डिस्ट' नाटकांचा शक्य झाला तसा आढावा घेतला. आर्थर ॲडामॉव्हच्या एकाही नाटकाचा यात अंतर्भाव नाही. याला कारण प्रस्तुत लेखकाने म्हणजे या लेखाच्या लेखकाने मान्य केलेले पृष्ठसंख्येचे बंधन. दुसरे असे की यात फक्त पाश्चात्य रंगभूमीवरील प्रयत्नांचाच समावेश आहे. मराठी रंगभूमीवरील यातील काही कृतींच्या अनुवाद– रुपांतरांचा यात उल्लेख नाही. शं. ना. नवरे अनुवादित 'जनावर' (अनुवाद– 'द झू स्टोरी'चा), वृंदावन दंडवतेचे 'खुर्च्या' (अनुवाद 'दि चेअर्स'चा) आणि एक स्वतंत्र नाटक, जे मराठीतले एकमेव न-नाटच ठरले ते चिं. त्र्यं. खानोलकर (आरती प्रभू)यांचे 'एक शून्य बाजीराव 'ही ॲब्सर्ड परंपरेतली मराठी रंगभूमीवरील जमेची बाजू. या बाजूचा परामर्ष घेताना, अभ्यासविषय म्हणून विचार करताना एखाद्याला माझ्या या लेखाचा थोडाफार उपयोग झाला तर त्यात मला आनंद वाटेल.

संदर्भ

* Modern Worlddrama- An Encyclopedia —Myron Matlaw
* Theatre at the Crossroads —John Gassner
* Edward Albee —Richard E. Amacher
* The Naked Image —Harold Clurman
* Directions in Modern Theatre and Drama. —John Gassner
* The Theatre of the Absurd —Martin Esslin

■

१०४, राजयोग अपार्टमेंटस्,
खामलारोड, देवनगर,
नागपूर- ४४००१५

सध्या
विनय
अमृते

समकालीन नाटकातील हिंसा क्रौर्य व लैंगिकता

समकालीन साहित्यातील नवीनता ही फ्राईड, औद्योगीकरण व अस्तित्ववाद यांच्या परिणामाने आलेली आहे. त्यामुळे मानवाच्या ज्ञानाच्या क्षेत्रातच नव्हे तर मानसिक, भावनिक व सामाजिक संबंधातही अभूतपूर्व क्रांती घडून आली आहे.

आज नाटकाच्या क्षेत्रातील पारंपारिक हळवेपणा, रडवेपणा, भावनिक संवेग, प्रेमभावना ह्या कल्पनांचाच लोप झालेला आढळतो. रंगभूमीने एक वेगळेच वळण तर घेतले नाही ना ? अशी शंका मनात दाटून यावयाला लागते. ही रंगभूमी आहे हिंसेची, क्रौर्याची व लैंगिकतेची. या पृथक् असणाऱ्या रंगभूमीच्या माध्यमातून लेखकाला काय अभिप्रेत आहे ह्याचा शोध घेणे क्रमप्राप्त ठरते. त्यासाठी या रंगभूमीशी लेखकाचे तादात्म्य किती ? अशा विषयाला लागणारे धैर्य, तत्त्वनिष्ठा व सच्चे पुरोगामित्व त्याच्या जवळ आहे का ? की हे फक्त एक आगळीवेगळी, नाविन्यपूर्ण रंगभूमी आणण्याच्या हव्यासापोटी तर घडत नाही ना ? की नवीनतेची हौस भागविण्यासाठी ही सनसनाटी, धक्का देणारी अशी रंगभूमी ते निर्माण करीत आहेत ?—या सर्व प्रश्नांची उत्तरे या नव्या रंगभूमीच्या संदर्भात शोधणे अगत्याचे ठरते.

नाट्यकलेच्या क्षेत्रात विजय तेंडुलकरांनी सतत नवीन वाटा, नवीन क्षितिजे, नवीन दिशा शोधण्याचा प्रयत्न केला आहे. "माणसाच्या जीवनातले कुरूप, उद्वेगजनक भाग कुणीतरी मधून मधून रंगविलेच पाहिजेत. कारण अशा कुरूप आणि उद्वेगजनक भागातच माणसातले माणूसपण खरोखरी खरवडले–पारखले जाते. अशी नाटके पुन:पुन्हा पाहावी अशी अपेक्षा नसते; परंतु ती झाली मात्र पाहिजेत" असे मत तेंडुलकरांनी 'मधल्या भिंती' या नाटकाच्या प्रस्तावनेत नमूद केले आहे. या ठिकाणी आर्तो (Artaud) च्या Theatre of Cruelty ची आठवण होते.

नीती–अनीती, श्लील–अश्लील, दर्शनीय–अदर्शनीय या वादात न पडता चोखंदळपणे जे खरे चैतन्यशील जीवन आहे ते रेखाटणे त्याच्या दृष्टीने महत्त्वाचे होते. मग ते जीवन कितीही कुरूप, घाणेरडे, घृणास्पद, बीभत्स, अमंगल असो; ते रेखाटण्याचे पूर्ण स्वातंत्र्य लेखकाला आहे. म्हणूनच लेखकाने अशा ढोंगी, घृणास्पद, निकामी, नि:सत्त्व असणाऱ्या समाजाचा बुरखा फाडून टाकणे अतिशय महत्त्वाचे आहे असे आर्तोला वाटत होते. आर्तोचा हा परिणाम तेंडुलकरांवर झालेला दिसतो. म्हणूनच आत्मकेंद्री, सुखासीन, आत्मतृप्त; ढोंगी, भित्रा, केविलवाणा, नि:सत्त्व असणारा समाजच त्यांच्या लेखणीचा विषय झालेला दिसतो. गतानुगतिक नैतिक मूल्यांना जपणारी, आत्मगौरवातच प्रतिष्ठा मानणारी रंगभूमी त्यांनी नाकारली व नवनैतिकतेची जाण एका वेगळ्या मार्गाने आपल्या नाटकात आणण्याचा प्रयत्न केला. असाच धीट व समर्थ प्रयत्न करणारा दुसरा नाटककार म्हणून महेश एलकुंचवारांचेही नाव घ्यावे लागते.

न्यायाच्या नावाखाली माणूस हिंस्र व क्रूर कसा बनतो हे तेंडुलकरांच्या 'शांतता! कोर्ट चालू आहे' या नाटकात पाहावयाला मिळते. स्वत:ला सुसंस्कृत समजणारा प्रौढ माणूस न्यायालयाचा करमणुकीचा खेळ, खेळता खेळता पशुपातळीवर केव्हा व कसा जातो हे सांगता येत

नाही. कारण ती माणसाची मूळ प्रवृत्ती आहे. हिंस्र श्वापदाच्या नुसत्या वासानेही मग ही पशुवृत्ती चवताळून जागी होते. आणि माणसाचे माणूस-पणच हरवून जाते. मग सगळे सभ्यपणाचे बुरखे टरा-टर फाटायला लागतात. त्यातून दिसते फक्त माणसाची नग्नता ! नुसता 'फॉर्म' म्हणून, नाविन्य म्हणून, सनसनाटी नाटक म्हणून मग अशा नाटकांकडे बघता येत नाही. कु. बेणारेच्या माध्यमातून व्यक्त होणारा तो क्रूर, भीषण व तीव्र सामाजिक अनुभव असतो. त्या ठिकाणी परंपरागत नैतिकता थिटी पडते व माणसाला पुन्हा एकदा फेरमूल्यांकन करणे क्रमप्राप्त आहे असे वाटायला लागते–हीच नवनैतिकता ! अर्थ-हीन, बीभत्स, पापमय, जीवनाची मूल्यविहीनताच तेंडुलकर भेदकतेने व्यक्त करीत असतात. हिंसेचे सूक्ष्म व भेदक दर्शन 'शांतता ! कोर्ट चालू आहे'-मधून घडते. "एका मामुली वाटणाऱ्या करमणुकीचे जीवघेण्या अत्याचारात रूपांतर होते. सुसंस्कृततेच्या आवरणाखाली आणि संस्कृतीच्या नावानेच माणूस किती असंस्कृत, असभ्य पातळीवर जाऊ शकतो, माणसाची मूळ हिंस्रता श्वापदाच्या वासाने कशी उफाळून उठते, बेफाम होते, न्यायाच्या नावाने अन्यायाचा कळस चढविते. हे भेदकपणे प्रस्तुत नाटकात प्रकट होते. तथाकथित मानवी संस्कृतीचे ती वस्त्रहरण करते." हे गो. म. कुलकर्णींचे विचार सार्थ वाटतात.

'गिधाडे' या नाटकाच्या रूपाने हिंस्रतेची आणखी वरची पातळी दाखविण्याचा प्रयत्न तेंडुलकर करतात. 'शांतता ! कोर्ट चालू आहे' मध्ये सुलाखे, काशिनाथ, कर्णिक, पोंक्षे ही सर्व मंडळी कु. बेणारेची क्रूर चेष्टा करतात. तत्त्वत: 'गिधाडे' मधील पात्रे उमाकांत, रमाकांत, माणिक व पपा एकमेकांशी क्रूरपणे, हिंस्रपणे, वागतात. पैसा व उपभोग हेच उमाकांत, रमाकांत व पपांचे ध्येय. म्हणून त्यासाठी मुले पपांचा तिरस्कार करतात व गर्भवती वहिणीची तंगडी धरून ओढायलाही हे भाऊ कमी करीत नाही. पिता–पुत्र, पिता–कन्या, बंधू–बंधू व बंधू–भगिनी या सर्व मंगल नातेसंबंधालाच इथे हरताळ फासण्यात येतो. आजच्या भोगप्रधान समाजव्यवस्थेत पारंपारिक कौटुंबिक जीवनाचे सर्व आधार नाहीसे होतात आणि मग माणसाचीच 'गिधाडे' होतात. जनावरातील क्रौर्य व हिंसा या वृत्ती उफाळून येतात व त्या माणसाला इतक्या मदमस्त करतात की भांग खाल्ल्यासारखी त्याचीच नशा माणसाला चढू लागते. जीवनाचे सर्व संदर्भच थिटे पडतात आणि मग अशा संदर्भहीन, अर्थहीन जीवनाला क्रौर्याचे, हिंसेचे कोड फुटते. एकमेकाचा दावा साधायला टपलेली या पात्रांतील पशुवृत्ती आपला उघडा–नागडा बीभत्स नाच 'गिधाडे'तून दाखवते. मंगल, सुंदर, आनंदी, प्रकाशमय, वरदहस्त जीवनाची निर्घृण, असुंदर, अमंगल, काळीकुट्ट; शापित बाजू या नाटकाच्या रूपाने तेंडुलकर दाखवित असतात. त्याचे रंग इतके गहिरे, तीव्र भीषण व भयावह असतात की त्यांचे हे पराकोटीचे केवलरूप आत्मनाशाखेरीज कोणता पर्यायच उरू देत नाही. या नाटकातील भीषणतेने मन सुन्न व डोके बधीर होते.

'गिधाडे'कडून 'सखाराम बाइंडर' कडे गेले तर क्रौर्याला लाभलेली लैंगिकतेची विखारी जोड दिसते. माणसात माणुसकी, आपुलकी व प्रेम उरले नाही असा अनुभव मिरज येथील दवाखान्यात अत्यवस्थ असताना सखारामला येतो. म्हणूनच आपले आयुष्य हे एकट्याचे आहे, असे समजून फक्त संवेदना व वासना यांच्या आधाराने जगण्याचा तो प्रयत्न करतो. सखारामसारखा सत्प्रवृत्त माणूस परिस्थितीने विकृतीच्या खोल गर्तेकडे ओढला जातो व जात असताना आपल्या बरोबर चंपा व लक्ष्मीचे जीवनही अध:पतित करतो. जगाविषयी घृणा, विवाहसंस्थेविषयी तिरस्कार, लैंगिकभोगवासनेला क्रौर्याची मिळालेली जोड यातून परिस्थितीने झालेली शोकांतिकाच तेंडुलकर आपणासमोर सादर करीत असतात. यातील क्रौर्याचे स्वरूप हे शारीरिक व तेवढेच मानसिकही आहे. परिस्थितीवश होणारी मूल्यांची कुचंबणा, त्यामुळे मूल्यहीन झालेला समाज व अर्थहीन झालेले जीवन यातून काही–तरी नवे निर्माण व्हावे याची जाणीव लेखकाला अभिप्रेत असावी असे वाटते.

'बेबी' हे तेंडुलकरांचे अगदी अलीकडचे नाटक, हेही नाटक क्रौर्य, हिंसा व कामुकता यापासून

दूर राहू शकलेले नाही. क्रौर्य, हिंसा व कामुकतेच्या माध्यमातून तेंडुलकर नैतिकतेचा शोध घेत असावेत असे वाटते. शिवाप्पाचा क्रूरपणा, पण त्या विषयी घृणा वाटत नाही; तशी बेंबीची कीवही येत नाही. पशूपातळीवर वावरणाऱ्या समाजाची लक्तरे या नाटकाच्या रूपाने वेशीवर टांगण्याचा प्रयत्न तेंडुलकर करतात. या नाटकात पारंपारिक नैतिकता नाही असे म्हणून त्याकडे डोळेझाक करता येत नाही तर नीती–अनीतीच्या पलीकडे मानवी अस्तित्वाचा अर्थ शोधण्याचा प्रयत्न, न–नैतिकता शोधण्याचा प्रयत्न तर त्यात नाही ना ? याचाही विचार करावा लागेल. आप्पा व बेंबी यांची जनावरासारखी वागणूक, राघवला दिलेली क्रूर शिक्षा यातून नक्कीच काही तरी लेखकाला अपेक्षित आहे, नुसता भावना चाळवण्यासाठी याचा उपयोग केला नाही येवढे मात्र खरे. आपल्या नाटकाच्या विषयाच्या संदर्भात रसिक व वाचकांच्या अभिरुचीचाही विचार तेंडुलकरांनी केलेला नाही. जे त्यांना भावले. जाणवले ते चैतन्यशील, संवेदनशील अनुभव नाटकाच्या माध्यमातून दाखविण्याचा प्रयत्न त्यांनी केला. माणसातील वास्तवजन्य विकृतीवर नेमके बोट ठेवण्याचे धैर्य त्यांनी दाखविले. हेच त्यांच्या नाटकाचे सामर्थ्य आहे.

तेंडुलकरांच्याप्रमाणे ज्यांच्या नाटकात क्रौर्य–हिंसा व लैंगिकता आढळते असे दुसरे नाटककार म्हणून महेश एलकुंचवार यांचेच नाव घ्यावे लागते. 'गार्बो' व 'वासनाकांड' या नाटकात प्रवृत्तींचा प्रच्छन्न खेळ आपणास पाहावयास मिळतो. गार्बो या सिनेमा नटीचे इन्टुक, श्रीमंत आणि पॅन्झी यांच्याशी असणारे अनैतिक संबंध लैंगिकता दर्शवितात. गार्बो सौंदर्याचे प्रतीक तर इन्टुक, श्रीमंत व पॅन्झी हे समाजातील प्रवृत्तींचे प्रतिनिधित्व करतात. पण ही पात्रे जीवंत वाटत नाहीत; बौद्धिक कल्पनांची व प्रतिकांची ती नुसती वाहक वाटतात. गार्बोला गेलेले दिवस, तिने नाकारलेले तिचेच बाळ, एका दिग्दर्शकाला देऊ केलेले शरीर व त्याच्याकडून होणारा अपमान व भ्रमनिरास आणि शेवटी होणारा गर्भपात या सर्व घटनांमुळे तिला इन्टुक, श्रीमंत व पॅन्झी 'रांड' म्हणून संबोधतात. गार्बोला मूल होणे शक्यच नाही म्हणून तिला ठार करण्याचा त्यांचा विचार क्रौर्य प्रकट करतो. त्यांच्या मते शारीरिक वासना महत्त्वाच्या. 'शरीर तेवढं खरं' हीच त्यांची भूमिका ! भावनाप्रधानता–प्रेम हे सर्व त्यांना थोतांड वाटते. माणसाच्या पारंपारिक मूल्यभावालाच नव्हे तर त्याच्या अस्तित्वालाच इथे सुरुंग लागला आहे. लौकिक जगात मानवी अस्तित्वाचे मिथ्यापण जाणवते व मग सर्व लौकिक नीतिमूल्ये गैर वाटू लागतात.

'वासनाकांड' हे एलकुंचवारांचे अतिशय गाजलेले नाटक. पण फक्त बहीणभावाचे विकृत संबंध म्हणून या नाटकाकडे बघता येत नाही. एलकुंचवारांनी निर्माण केलेले ते एक बौद्धिक शिल्प आहे. ते एक गंभीर प्रकृतीचे, वैचारिक व पारंपारिक आकृतीबंधात न बसणारे नाटक आहे. आशय व आविष्काराचे निराळेपण, नवेपण इथे पाहावयाला मिळते. या नाटकात स्त्री–पुरुषांचा लैंगिक वासनांच्या केवलस्वरूपाचे मर्म व मर्यादा नाटककाराला दाखवायच्या आहेत असे वाटते. 'शुद्ध कामवासनांना' इतर भावनिक संबंधांपासून, आत्मिकसंबंधांपासून वेगळे करण्याचा प्रयत्न त्यात आहे. हेमकांत व ललिता हे दोघे बहीणभाऊ असले तरी ते नर–मादी याच अस्तित्ववादी दृष्टिकोनातून अवतरतात. दोघांचे असणारे एकाकीपण, त्यातून हेमकांताने 'वासनाशिल्प' बनविण्याकरता ललितेलाच वापरणे, तिच्याशी शारीरिक संबंध असूनही तिच्यापासून भावनिक व व आत्मिकदृष्टचा अलिप्त राहणे, सर्व नैतिक मूल्यांवरील अविश्वास, पाप–पुण्याच्या वेगळ्या कल्पना आणि कलाकृतीच्या निमितीच्या प्रेरणा शोधण्याचा हेमकांताने केलेला प्रयत्न या सर्वांचे फलित काय ?—तर विनाश ! अर्थहीन असणाऱ्या मानवी जीवनाची शून्यताच हे नाटक आपणाला पटवीत असते. हे एक अस्तित्ववादी नाटक असले तरी ही अर्थशून्यता अतिशय विदारक, भेदक, हिंस्र व क्रूर रीतीने पटवून देण्याचा प्रयत्न एलकुंचवार करतात. हेमकांताच्या अनैतिक वर्तनातील अर्थहीनता व त्यामुळे झालेली ललितेची विटंबना; त्याने ललितेला रतिसंबंधाला उद्युक्त

केलेले पण जबाबदारीपासून स्वतंत्र राहण्याचा केलेला प्रयत्न, यामुळेच पारंपारिक नैतिकता व मूल्य जपणाऱ्या, खवळलेल्या गावकऱ्यांनी दोघां. नाही केलेली प्राणांतिक मारहाण व त्यातून घडलेला अटळ विनाश! भग्न वाडा, छिन्न-विछिन्न मूर्ती, ललितेची विटंबना, हेमकांताचा व ललितेचा मृत्यू-धडधडून पेटणारा वाडा यातून हिंसा व क्रौर्य यांचे प्रच्छन्न तांडवनृत्य पाहावयाला मिळते. क्रौर्याने गाठलेली ही पराकाटोची पातळी, त्याचे केवलस्वरूप माणसाला अंतर्मुख करते. एलकुंचवारांचा सच्चेपणा मात्र यातून जाणवतो.

एलकुंचवारांच्या 'होळी' या एकांकिकेचीही आठवण या संदर्भात झाल्याशिवाय राहत नाही. या एकांकिकेतीलही हिंसेचे चित्रण प्रखर, विदारक व भेदक आहे. महाविद्यालयीन विद्यार्थ्यांचे चित्रण नाटककाराने प्रत्ययकारी रीतीने केलेले आहे. यात विद्यार्थ्यांचे समूहातील वर्तन व व्यक्ती म्हणून वर्तन यातील फरकावर प्रकाश टाकण्याचा प्रयत्न साधला आहे. समूहातील विद्यार्थ्यांची क्रूरता, विध्वंसकता, शिक्षण-संस्कार-परंपरा यांचा निषेध करण्याची वृत्ती, व्यक्तिमनाची वाताहत करत असते. हे सर्व इतक्या परिणामकारकतेने व संवेदनाक्षमतेने व्यक्त झाले आहे की आपण विचार करण्यास प्रवृत्त होतो, विद्यार्थी जगतातील भेसूरता भयाणता, विध्वंसकता मग अशी 'सत्' आणि 'असत्'ची होळी पेटवते व सर्वांचीच राख करते. अतिशय प्रत्ययकारी असा हा नाट्यानुभव आपणापर्यंत पोहचविण्याचा प्रयत्न क्रौर्य व हिंसेच्या माध्यमातून एलकुंचवारांनी साधला आहे.

म्हणूनच आजच्या नाटकांनी आपण अस्वस्थ होऊन जातो. आजची रंगभूमी ही अस्वस्थ करणारी रंगभूमी आहे. हिंसा क्रौर्य व लैंगिकता दाखवणारी ही नाटके त्यांचा फक्त प्रच्छन्न विलासच दाखवीत नाहीत तर वास्तविक जीवनाचे खरे मर्म दाखवीत असतात. आणि म्हणूनच अशा नाटकांना सोवळेपणाने दूर सारता येत नाही. आपल्या भावनांना न गोंजारता जीवनाची काळीकुट्ट शापित बाजू आपणापुढे बेदरकारपणे मांडण्याचा प्रयत्न या नाटककारांनी साधलेला आहे. म्हणूनच आज रंगभूमीवरील नवप्रवाह हा फक्त नवे काही निर्माण करण्यासाठी अवतरलेला नसून आपणाला जीवनाची नवी जाण देण्याकरिता अवतरलेला आहे. पारंपारिक मूल्यांचा झालेला ऱ्हास, नीती-अनीतीच्या वेडगळ कल्पना आणि त्यामुळे मानवी अस्तित्वालाच लागलेली आच नाट्यरूपाने व्यक्त करून नवमूल्यांच्या प्रस्थापनेची निकड हे नाटक व्यक्त करते. म्हणूनच आजच्या नाटकाच्या संदर्भात काळाचा संदर्भ व त्यातून निर्माण झालेली नवी जाण रसिकांना माहिती असणे आस्वाददृष्टया आवश्यक ठरते. खऱ्या अर्थाने आज मराठी रंगभूमी वयात आली आहे असे म्हटल्यास वावगे ठरू नये.

■

प्लॉट नं. P/1;
लक्ष्मी केशव अपार्टमेंट्स;
R. P. T. S. जवळ
लक्ष्मीनगर, नागपूर-२२

अनुक्रमणिका

मधुकर
वाकोडे

लोक नागर कला
आणि
आदि नागर कला

मानवाचे कलाजीवन आणि त्याच्या आदिमपातळीवरील धर्मकल्पना यांच्यात एक अतूट नाते आहे, आज अभिजात म्हणून नांदणाऱ्या कलांची जडणघडण लोकमानसाच्या प्राथमिक पातळीवरुन झालेली आहे. विश्वातील नैसर्गिक घटनांचा उलगडा न झालेल्या आदिम मनाला त्या घटना अतिमानुष शक्तींचा चमत्कार वाटला. ह्या शक्ती यातवात्मक असल्याची त्याची धारणा होती. नृत्य, वाद्य, मद्य आणि मंत्र यांच्या साहाय्याने ह्या शक्ती संतुष्ट करता येऊ शकतात किंबहुना त्यांना वश करता येऊ शकते या श्रद्धेतून कलानिर्मिती होत राहिलेली आहे.

महाराष्ट्रातील लोककलांची निर्मितीपरंपरा अतिशय प्राचीन जरी असली तरी दुर्लक्षित राहिलेली आहे. ह्या उपेक्षावृत्तीने येथील कलाप्रकारांना यक्षगानासारखी शिष्टमान्यता लाभू शकली नाही. याची परिणती ते शास्त्रपूत न होण्यात झाली आहे. वस्तुतः आज शिष्टमान्य झालेले काही कलाप्रकार काही काळापूर्वी लोककलाप्रकारच होते हे विसरता येत नाही. या संदर्भात प्रा. नरहर कुरुंदकर म्हणतात--'कोणताही कलाप्रकार एकाएकी शिष्टमान्य होत नाही. तो शिष्टमान्य होण्यापूर्वी आणि शास्त्रपूत होण्याच्या पूर्वी लोककला प्रकार म्हणून अस्तित्वात असतो. त्यांच्यातील काही शिष्टमान्य आणि शास्त्रपूत होतात. उरलेले कलाप्रकार लोकप्रिय असतात. लोकपरंपरेने ते पिढ्यानपिढ्या चालत येतात. शिष्टांची आणि शास्त्रांची मान्यता नसणारे लोकनाट्य या गटात येते.' जे लोककलाप्रकार शिष्टमान्य होतात ते शिष्टमान्य झाल्यानंतर पूर्वीसारखे राहत नाहीत. काही नवे संकेत निर्माण होतात. त्यांना शास्त्रांच्या चौकटीत बांधले जाते आणि मग प्रतिष्ठित नागरकलाप्रकार अस्तित्वात येतो. आज शिष्टमान्यता न लाभलेले आणि शास्त्रपूत न झालेले कितीतरी कलाप्रकार महाराष्ट्रात शापित घनासारखे अस्पर्श राहिले आहेत. त्यातील काही उजाड होण्याच्या मार्गावर आहेत. कालसंगत परिवर्तनाच्या प्रतिक्षेत कितीतरी कलाप्रकार अंतिम आचके देत आहेत. ह्या लोककला नि आदिकला नामशेष होण्यापूर्वी 'लोकनागरकला' आणि 'आदिनागरकला' हे नवे रूपबंध रूढ होणे अपरिहार्य आहे.

परंपरागत आदि-लोककला

दशावतार, ललित, कीर्तन, गोंधळ, भारूड, दंडार, आदिवासी भडकी दंडार, सोंग, खम, लल्पक, गम्मत इत्यादि परंपरागत नाट्यशैली आदिमंचावर नि लोकमंचावर प्राचीन काळापासून आपला प्रभाव टिकवून आहेत. ह्या सर्व कलाप्रकारांनी मराठमोळ्या भूमीस सांस्कृतिक अधिष्ठान प्राप्त करून दिले आहे. परंतु आधुनिक काळात चलचित्रपटासारख्या साधनांनी सर्वप्रथम ह्या लोककलांना शह दिला. आणि आता दूरदर्शनचे जाळे ग्रामीण भागात पोहचल्याने ह्या कलाकारांचे कालसंगत परिवर्तन होणे अटळ झाले आहे. विज्ञानयुगातील मनोरंजनाची माध्यमे सर्वदूर पोहचल्याने लोक

आदिकलांची प्रयोगनिर्मितीची प्रक्रिया थंडावलेली आहे. कोणत्याही विकसनशील राष्ट्रात औद्योगिक प्रगतीबरोबर जुन्या सांस्कृतिक मूल्यांचा ऱ्हास अटळ असतो. लोककलाप्रकार नष्ट होतील म्हणून वैज्ञानिक प्रगतीला विरोध हा मानवी प्रगतीलाच अवरोध होईल. बदलत्या जीवनमूल्यानुसार पारंपारिक कलाप्रकारांनी कालसंगत मुखवटे बदलणे आणि स्वतःमध्ये आंतरबाह्य कलात्म परिवर्तन घडवून अस्तित्व टिकविण्याची किमया साधणे...हे त्या कलाप्रकारांच्या निर्मितीप्रक्रियेला शक्य नसते. म्हणून संवेदनशील, कलात्म दृष्टीकोन असणाऱ्या कलावंतानी त्या कलाप्रकारांना नव्या रूपबंधातून सादर करण्याच्या प्रायोगिकतेतूनच त्यांचा विकास साधता येईल. आधुनिक आकृतीबंधात त्यांची बांधणी करून मौखिक संहितांचा योग्य उपयोग केल्यास ती इष्टापत्तीच ठरणार आहे.

लोकनागरकलेचा प्रारंभ

परंपरागत लोककलांचा सादरीकरणाच्या दृष्टीने (Stage Performance) उपयोग करून घेण्याचा कलात्म प्रयत्न मराठी रंगभूमीवर आजमितीस होत आहे ही आशादायक घटना मानावी लागेल. कीर्तन, गोंधळ, लळीत, दशावतार, जागरण, वाघ्यामुरळी, दंडार या लोकनाटयशैलीच्या काही अंगांचा जाणीवपूर्वक उपयोग हयवदन, महानिर्वाण, घाशीराम कोतवाल, खंडोबाचे लगीन, लोककथा–७८ इत्यादी कलाकृतीत परिणामकारकरीत्या करून घेतलेला आहे नि त्या त्या कलाकृतींना रसिकांनी डोक्यावर घेतले आहे. हे पाहता—'लोक-नागरकला'प्रकार रंगभूमीवर मोठया प्रमाणात सादर होणे आवश्यक वाटते. या यशातूनच उद्याचा 'आदि-नागरकला' प्रकार खऱ्या अर्थाने आपली मुळे रुजवू शकेल.

इंडियन नॅशनल थिएटरच्या लोकप्रयोगकला संशोधन केन्द्राच्या विद्यमाने रंगमंचावर सादर झालेले 'आदिलीला' हे वारलींच्या जीवनावरील नाटच 'आदि-नागर कला'प्रकाराची एक अर्थाने नांदी मानावी लागते.

आदि नागर कला : संमिश्र कलाप्रकार

आदि रंगकला नि आदिमंच यांची परंपरा अतिशय समृद्ध आहे. आदिवासी लोक विधी म्हणून नाटयशैली सादर करीत आले आहेत. कोलाम, माडिया यांची 'दंडार'म्हणजे नृत्यनाटय शैलीचा उत्स्फूर्त चमत्कार असतो. 'सोंग' हा परधानांचा नाटयप्रकार संगीताश्रयी हृद्य आविष्कार असतो; तर कोरकू लोकांचे 'खम'नाटच यात्वात्मकतेचा सुप्त हुंकार असतो.

ढोल, पिपाणी, सुरनई, पिलमरोवा, झांज इत्यादी आदिवाद्यांची लय निसर्गाची देणगी आहे. साधी पिपाणी–सुरनईची धून...झाक्कडं...तिक्कडंऽऽ अनोखी असते. या लयीत सातत्य आहे. निसर्ग आणि मानव यांचा मिलाफ आहे. निसर्गाच्या पार्श्वभूमीवर आदिमानवाने सूर धरला...पिपाणीचा पाँश जीवनातील विसावा ठरला. त्याच्या मनातील किन्किनाट घुंगरांच्या साह्याने व्यक्त झाला. वन्यप्राण्यांनी–पक्षांनीं हर्षनिर्भर व्हावे तसा तो आनंद व्यक्त करण्यासाठी कल्लोळ करू लागला. एक साधी धून कितीतरी स्तरावर वीजेसारखी प्रकाशत जाते. आदिनागरकला प्रकारात आदिमंचावरील आदिवाद्यांचा निसर्गन्यायानुसारी उपयोग अतिशय प्रभावी ठरणार आहे. आदिवादकांच्या कौशल्याची नागर मनाला निश्चितच भुरळ पडल्याशिवाय राहणार नाही.

आधुनिक मराठी रंगभूमीवर आदिमंचावरील कलाप्रकार सादर करतांना किंचित अडसर भाषिक ठरू शकतो. आदिवासींच्या बोली व्यावहारिक बोली आहेत. त्यांची लिपी अस्तित्वात नाही. पण परंपरागत मौखिक संहिता रूढ आहेत. देवनागरी लिपी वापरतांना आशयाचे नागरीपण होऊ नये म्हणून त्या त्या कलाप्रकारांच्या प्रादेशिक बोलींचा उपयोग उपकारक ठरेल. बोलीचा गाज, आदिकलांचा साज नि नागर मनाचा बाज ही त्रिपेडी निर्मिती स्वीकारावी लागेल. थोडक्यात म्हणजे

बोलीचा रांगडा गोडवा, आदिकलांची सौंदर्यसामुग्री नि नागर कलावंताने दिलेला शैलीदार घाट असा हा संमिश्र कलाप्रकार मूर्त होऊ शकतो. बोली म्हणजे नागरीमन, यातुनिर्भर आदिवासींचे डोंगरीमन आणि कलात्मक नागरीमन या समुच्चयातून—

(१) नांगरी
(२) डोंगरी } आदि नागर कला
(३) नागरी

आकार धारण करू शकते.

निसर्गाश्रयी आदिमंच सामुग्री

निसर्ग रूपकता (Nature Symbolism) हा आदिमंचाचा प्राण आहे. आदिकला रंगभूमीवर आणताना निसर्गाच्या रम्य पर्यावरणाचा नि तदनुषांगिक साधनसामुग्रीचा वापर वस्तुनिष्ठ ठरेल. वृक्षांचे डोलणे, तृणांच्या झोपड्या, लाकडी कठडे, निर्गुडी कणग्या, सासना, प्राणी–पक्षीसृष्टीचा आभास अशी विविध प्रकारची सामुग्री वापरून वातावरणनिर्मिती सहजशक्य आहे. भूतपिशाच्च सृष्टीची बाधा टाळणारी सांकेतिक रेखाटणे, अंगावरील गोंदणे नि लेणे... थोडक्यात म्हणजे आदिमकलाचे प्रगटीकरण प्रयोगाला परिमाण देऊ शकते.

यात्वात्मकता, प्रतीकात्मकता, मांत्रिकशरणता, प्राकृतिकता आणि नृत्यातून व्यक्त होणारी हर्षनिर्भरता हे आदिमंचाचे पंचप्राण आहेत. लोक–आदिमंचावरील मुखवटाधारी पात्रे बहुतांशी मूकाभिनयावर भिस्त ठेवून असतात. परंपरागत मुखवटे जड नि भावना प्रगटीकरणास अडसर असतात. पात्रांच्या ठिकाणी संचारलेपण असल्याने केवळ झुलव्यांशी ते समान्तर असतात. आधुनिक रंगभूमीवर हे मुखवटे (खोडचाल<कोडचाल) रबरी बनवून त्यांना डिस्नेटच् देता येईल. ज्या मराठी मुलूखात म्हादबा मेरथो सारखे हुन्नरी लोक फिरता रंगमंच उभा करू शकतात त्या मराठी नाटचवेड्या कलावंतांना हे अशक्य नाही.

सादरीकरणातील भक्कमपणा

आधुनिक रंगभूमीवर दिव्यांचा झगमगीत भडकपणा वाढल्याने कलावंत आणि रसिक यांच्यात अंतराय निर्माण झाला आहे. रंगमंचावरील प्रकाशरेषा ही रसिक–कलावंत यांच्यातील लक्ष्मणरेषा ठरत आहे. हे दूरत्व नष्ट करून कलावंत–रसिक यांचे एकत्व घडून येणे रंगभूमीला वरदायकच ठरेल. लोक–आदिनाटयशैली प्रमाणे पात्रांनी रंगमंचावरून प्रेक्षागारात प्रवेश करणे किंवा प्रेक्षागारातून रंगमंचावर प्रविष्ट होणे हो परंपरागत शैली रसिक कलावंत यांच्यातील अंतर कमी करण्यास आणि सादरीकरणात भक्कमपणा आणण्यास पूरक ठरू शकते. आपलाही सहभाग जणू या नाटकात आहे. या आत्मियतेतून प्रेक्षक मनाने सुखावतात. रत्नाकर मतकरी यांनी 'लोककथा–७८' या कलाकृतीत प्रेक्षकांचा सहभाग जाणीवपूर्वक याचमुळे स्वीकारला आहे.

लोकनाटय शैली आणि आदिकलांना आधुनिक आकृतीबंधात सामावून घेताना नागरी ओरखडे जाणवणार नाहीत याची काळजी कलावंतांना घ्यावी लागते. पात्रे, प्रसंग, संवादाची ढब, आणि नृत्य या बाबत जागरूकता ठेवून लेखकीय संस्कार न उमटू देता रंग, रेखा, ध्वनी, लय व ताल यांच्यातील प्राकृतिकतेला अधिक महत्त्व द्यावे लागेल. तंत्रशरणतेपेक्षा मंत्रशरणता (आदि-मानवी तंत्र) समोर ठेवून आवश्यकता वाटल्यास दर्शनी पडद्याला फाटा देऊन केवळ वेळप्रसंगी उपयोगी पडणारी सोयपट्टीका वापरणेही सोईचे होऊ शकते.

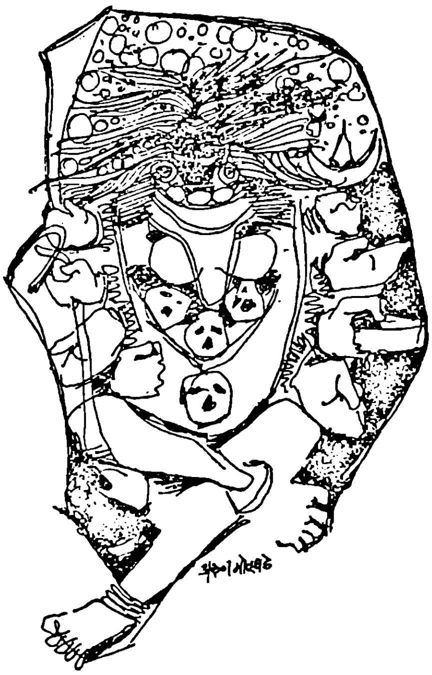
परंपरागत नाटयशैलीत दोन नाटय प्रवेशांना जोडण्यासाठी सांगितिक संयोग तुकडे... गजर (Interlude) वापरतात. हे गजर संगीताची भूक भागवितात, दोन नाटयप्रवेशांना जोडतात.

सोंगे घेतांना अवसर मिळावा पण मंच रिकामे राहू नये म्हणून पूर्वप्रभावही कायम राखतात नि रसिकांना पुढील प्रवेशाची पूर्वसूचनाही देतात. वर्तमानातील सामाजिक, राजकीय समस्यांवर प्रकाश टाकणारे गजर आधुनिक रंगभूमीवर पेरले तर कलाकृतीला आशयघनता प्राप्त करुन देऊ शकतात.

सोनाराच्या हातून कान टोचणे युक्त !

परंपरेने आलेल्या ह्या नाट्यशैलीची आज प्रचण्ड प्रमाणात लांडगेतोड होत आहे. ग्रामीण आणि आदिवासी परिसरातील अर्धवट लोक त्या कलांचा बाज बिघडवीत आहेत. जमादार- कामदार या सारखे कल्पनाशून्य लोक त्या कलांना बेंगरूळ रूप प्रदान करीत आहेत. या पार्श्वभूमीवर डॉ. जब्बार पटेलसारख्या कुशल कलावंतानी जर त्यांना कलात्म टच दिला तर लोकपरंपरेवर अनन्य-साधारण उपकार होतील. कारण सोनाराच्या हातून कान टोचणे केव्हाही युक्त असते. या सांस्कृतिक गरजेतून 'लोकनागरकला' आणि 'आदिनागरकला' उदयास यावी अशी रसिकांची अपेक्षा पूर्ण करण्याची कुवत आज मराठी कलावंताच्या ठिकाणी निर्विवाद आहे ! ■

'अमेय' शाहूनगर, अंजनगावसुर्जी
४४४७ ०५ (अमरावती)



चित्रकार : अरुण मोरघडे

आशा
राजवाडे

इब्सन : समज आणि गैरसमज

इब्सनला वास्तववादी नाटककार, वास्तववादी नाटककार म्हणून त्याचा उदोउदो करणारे उदंड टीकाकार आणि नाटककार झाले. सर्व युरपमध्ये, जर्मनी, फ्रान्स, इंग्लंड, रशिया इ. सर्व देशात, सर्व भाषांत १८९० च्या सुमारास, तीनचार वर्षात भराभर त्याच्या नाटकांची भाषान्तरे रंगमंचावर आली, प्रकाशित झाली. ज्याला पूर्ण यूरपचा नाटककार म्हणता येईल असा तो कदाचित् पहिला नाटककार असेल. संमिश्र प्रतिक्रियांची लाटही उठत राहिली. यथावकाश इब्सनच्या नवनाटयाची लाट, आमच्यापर्यंतही—मराठी नाटककारांपर्यंतही येऊन पोचली. रांगणेकर, अत्रे, यांना 'इब्सनवादी' अशी विरुदं लावण्यात आली.

...रेमंड विल्यम्स् या आंग्ल टीकाकाराच्या "इब्सन ते ब्रेश्ट" या नाटयटीकेच्या पुस्तकात इब्सनवरील लेखाची सुरुवात पुढील वाक्याने होते, "एखाद्या मोठ्या व्यक्तीला ती समजून घेणाऱ्या माणसांपेक्षा ती न समजणारी माणसंच अधिक. दुर्दैवाने इब्सनच्या बाबतीतही वरील विधानाची सत्यता तंतोतंत पटत जाते." यात एक मोठी चूक आहे ती इब्सनची स्वतःची. कारण त्याचा आवाका, नाटककार म्हणून, विचारवंत म्हणून, शैलीकार म्हणून, व्यक्ती म्हणून इतका प्रचंड होता की शेक्सपियरप्रमाणेच कोणत्याही एका लेबलाच्या व्याप्तीत तो मावू शकत नाही. त्यामुळे आपापल्या विशिष्ट विचारांचो व उपपत्तींची मापे घेऊन त्याला मोजायला निघालेल्या सर्वांच्या हातातून तो निसटत जातो. त्याला वास्तववादी म्हणावं तर त्याच्या सखोल आणि गाढ प्रतिमा—सृष्टीचं काय ? त्याला गद्य नाटककार म्हणावं तर त्याच्या काव्यरूप नाटकांचं काय, इतकंच नव्हे तर त्याच्या नाटकाच्या एकूण काव्यप्रकृतीचं समर्थन कसं करायचं ? त्याच्या नाटकाचं स्वरूप चर्चाधिष्ठित—dialectic—आहे असं म्हणावं तर माणसाच्या हृदयाची स्पंदनं—जी त्याने एखाद्या नाजूक यंत्राने मोजून दाखवावी तशी दाखवली आहेत त्यांचं काय ? त्याने ज्या हेडा गॅब्लर्, ब्रांद, मिसेस् आल्हिंग अशांसारख्या गुंतागुंतीच्या व्यक्ती निर्माण केल्या आहेत त्यांचं काय ? प्रस्थापित समाजरचनेचा घणाघाती टीकाकार म्हणून त्याचा विचार करावयाला जावं तर माणसाच्या रक्तात वाहणाऱ्या झंझावाताचं समग्र आकलन त्याला झालं होतं त्याचं काय ? 'रोझमरशोलम्'मधे मनाच्या संकीर्ण जीवनाचे, गुंतागुंतीचे, स्त्रीपुरुष संबंधांचे, प्रेमाचे, अपराधभावनेचे इतके विविध आणि कोळयाच्या जाळयापेक्षा नाजूक तंतू इब्सन् वेगवेगळे करीत जातो की वाचणारा त्याच्या मानसशास्त्रीय सूक्ष्मदृष्टीने स्तिमित होतो. माणसाच्या मनातील द्वंद्व—Schism-हे सहजाने गृहीत धरून, त्या द्विरूपातल्या केशासारख्या भेगेवरच—तडयावरच—इब्सन 'रोझमरशोलम' मधील व्यक्तिरेखा उभारतो, या व्यक्तिरेखा म्हणजे नाटयकलेची अत्युच्च कोटीतील किमया आहेत.

इब्सनला वास्तववादी म्हणणाऱ्यांनी त्याच्या नाटकांच्या केवळ सांगाडयाचाच विचार केला व थोडया फार त्याच्याच कथावस्तू घेऊन (उदा. अ डॉल्सहाउस्, कुलवधू, घराबाहेर) वास्तववादी नाटयकृती निर्माण केल्या. पण वास्तविक त्या इब्सनच्या नाटकांपासून फार दूर गेल्या आहेत. कारण

मूळ सृजनशीलतेतील जमीन–अस्मानाचा फरक. इब्सनचे मन हे एखाद्या खदखदणाऱ्या काहिलीप्रमाणे होते. कोंडमारा सहन न होणाऱ्या, बंदिवास सहन न होणाऱ्या पक्षाच्या फडफडीची विलक्षण आर्तता, तीव्रता व जोर–वेळप्रसंगी लोखंडी पिंजऱ्याशी झुंजताना रक्तबंबाळ होऊन पडण्याची तयारी–त्याच्या व्यक्तिमत्त्वात होती. त्याशिवाय ब्रांद्र किंवा हेडा गॅब्लरसारख्या व्यक्तिरेखा–आतंकी, आततायी व्यक्तिरेखा–तो निर्माण करू शकला नसता. त्याची नोरा जितकी महत्त्वाची तितकीच हेडा· सुद्धा हेडाच्या व्यक्तिस्वातंत्र्याच्या कल्पनेची नोरामध्ये नुसती चाहूल आहे. नोरामध्ये तुफानाची फक्त वॉर्निंग आहे, मग तुफानात पाऊल टाकावं त्याप्रमाणे हेडा येते. हेडाला समजू शकणारी जगात फक्त एकच चीज होती, ती म्हणजे तिचं पिस्तूल. नोराला घराबाहेरचा रस्ता दाखवून, कोंडमाऱ्याच्या जीवनातून मुक्ततेकडे अशी तात्पुरती का होईना, वाट दाखवता आली होती. पण नोरापेक्षा खोल, सावर्त, स्फोटक, असं मानसिक जीवन जगणारी हेडा, तिचं काय ? लग्न करून काय किंवा न करून काय, कौटुंबिक जीवनाच्या चौकटीत राहून काय किंवा न राहून काय, तिचे प्रश्न सुटणार नसतात. कारण ते पेच माणसाला कधीकधी गाणत्याच्या रक्तानेच घातलेले असतात.

इब्सनचा वास्तववाद हा सरधोपट वास्तववाद नाही. त्याला व्यक्तिनिष्ठ वास्तववादाची पार्श्वभूमी आहे. रोनाल्ड गस्केल या लेखकाच्या Drama and Reality या टीकाग्रंथात इब्सनच्या वास्तववादाची फार सुंदर मीमांसा केलेली आहे. आणि काण्टच्या उपपत्तीपर्यंत त्याला नेऊन जोडले आहे. ज्ञान अनुभवाधिष्ठित आहे, पण ज्ञानाचा आधार केवळ अनुभव आहे का ? अनुभवाला सामोरं जाणारं, अनुभवाला आकार देणारं मन घेऊन, आपण अनुभवामुख होत असतो. आणि म्हणून वास्तवाचे परीघ हे अनुभवामुख मानवी मनाकडून आखले जात असतात. जे आपण पाहतो ते वास्तव, जे आहे ते वास्तव नव्हे. रेमी द गरमाँ या प्रतीकवादी फ्रेंच लेखकाचे पुढील उद्‌गारही येथे प्रस्तुत लेखकाने उद्‌धृत केले आहेत–

"I do not see what is; what is, is what I see. So many thinking men–So many diverse and perhaps different worlds."

व्यक्तिनिष्ठ वास्तववादातून पुढे प्रतीकवाद–Symbolism–निर्माण झाला अशा प्रकारची मीमांसा यात आहे.

इब्सनचा पूर्ण नाट्यप्रवास पाहिला तर मधल्या व शेवटच्या टप्प्यात (साधारणत: १८८० ते ९० च्या आसपासची नाटकं. उदा. द पिलर्स ऑफ् द सोसायटी, अ डॉल्स् हाऊस, गोस्टस्, ॲन् एनिमी ऑफ द पिपल्, द वाइल्ड डक्, हेडा गॅब्लर् इ.) नाट्य या कलाबंधाची इतकी विलक्षण समज तो दाखवत जातो की त्याच्या 'गोस्टस्'च्या बांधणीची तुलना केवळ सॉफक्लिज्च्या 'इडिपस् रेक्स्'शीच होऊ शकेल. हळू हळू इब्सन वास्तववादी, अधिक आदर्शवादी, अधिक क्लासिसिस्ट म्हणता येईल इतका आकृतीवादी होत जाताना दिसतो. जागतिक वाङ्‌मयातील उत्कृष्ट नाट्यकृती घेतल्या तर मग आपण 'इडिपस रेक्स' घ्या, किंवा 'उत्तररामचरितम्' घ्या, त्यात कालपरिमाणांची एक विलक्षण जाण व त्रिकालपरिमाणात विणून काढल्यासारखी घटनांची साखळी दिसते. 'इडिपस रेक्स' या नाटकात, नाटक सुरू होण्याच्या क्षणापासून–ज्यावेळी इडिपस राजवैभवाच्या शिखरावर असतो–मागेपर्यंत, इडिपसच्या जन्मक्षणापर्यंत केलेला प्रवास आहे. तसेच 'उत्तररामचरितम्'मधेही सतत वर्तमान व व्यतीत यांच्यातील हेलकावे आहेत. जवळ जवळ अर्ध्या नाटकाची बांधणी ही सिंहावलोकनात्मक आहे. इब्सन्च्या 'गोस्टस्' मधे, किंवा "अ डॉल्स् हाऊस्" मधे, किंवा "द पिलर्स ऑफ् द सोसायटी" मधे सुद्धा सतत भूतकाळ वर्तमानाकडे खेचत आल्यासारखा येत असतो. भूत व वर्तमानाचे निगडित नाते ही सुद्धा त्याच्या मानवी मनाच्या, मानवी जीवनाच्या आकलनातील एक महत्त्वाची गोष्ट म्हणावी लागेल. जर स्वातंत्र्याचा, व्यक्तिस्वातंत्र्याचा शोध हा त्याच्या परिपक्व प्रतिभेचा एक चिरंतन ध्यास असेल; आणि तसा तो आहे, तर भूतकाळाचे माणसावरचे दडपण हे

अपरिहार्यपणे त्याच्या नाटकात येणारच. भूतकाळातील घटनांच्या बंधनापासून मुक्त होणं हा स्वातंत्र्याचा एक महत्त्वाचा भाग आहे. या घटनाक्रमाला टी. एस्. एलियटच्या शब्दात "Going forward to the past." असे म्हणता येईल. एलियट्च्या प्रतिभेचाही तो एक प्रगाढ विशेष आहेच.

एकोणिसाव्या शतकात थैमान घालणाऱ्या योगायोग, पत्रे इ. कृत्रिम कथासेतूंची गरज त्याला मुळीच भासत नाही आणि आधीच्या घटनेतून दुसरी घटना अपरिहार्यपणे निघत जाते. काही काही गाजलेल्या नाटकांमधे गुंतागुंतीचा intrigue play चा सांगाडा जरी त्याने घेतला असला तरी नाटकाचा आशय त्या सांगाड्यापुरता मर्यादित वा बंदिस्त राहत नाही (उदा. डॉल्स हाऊस). एखादा प्रचंड दाबाखाली असलेला प्रवाह, कुठेतरी पक्क्या भिंतीला भेग पाडून रोंरो करत बाहेर पडतो त्याप्रमाणे इब्सन्‌ची नाट्यवस्तूसुद्धा या सांगाड्यातून सुटून स्वतःला अभिप्रेत असलेल्या निर्णयाच्याप्रती वेगाने व निश्चितपणे जाऊ लागते व जाऊ शकते. 'डॉल्स् हाऊस्'चे वर्णन intrigue play म्हणून करणे कसे शक्य आहे ?

इब्सनच्या सेट्वरील प्रत्येक वस्तूला त्याच्या नाटकाच्या बांधणीत काहीतरी महत्त्व असतं असं म्हटलं जातं. त्याच्या सेट्मधल्या भिंतीवर खिळा ठोकलेला असेल तर त्या खिळ्यालासुद्धा नाटकात काहीतरी प्रयोजन असतेच. आणि रंगमंचावरील तपशीलाचा इतका काटेकोर हिशोब ठेवूनसुद्धा त्याची एकूण नाट्यप्रकृती निसर्गाशी निगडित आहे. "ब्रांद" तर सोडाच, "ब्रांद" हे पर्वतराजींवर उलगडत जाणारं, चढण चढण्याचंच नाटक आहे, "लिंबर" आणि त्यातील तिसऱ्या अंकातील वादळ हे जितके एकमेकांशी बांधलेले आहेत तितकेच "ब्रांद" हे पर्वतकड्यांशी. इब्सनच्या अनेक नाटकातून खिडक्यातून निसर्ग डोकावतो. काही वेळा असं वाटतं की प्रतीकवादी इब्सनसाठी निसर्ग हा मुक्ततेचं, विशालतेचं, अनंताचं प्रतीक बनलेला आहे. आतमधे शिळं, कुरसटलेलं, प्रवाहपतित, रूढीग्रस्त, घायाळ, जखमी, अपमानित, कुंठित, भुललेलं, क्वचित् आदर्शवादानेसुद्धा भुललेलं आयुष्य माणसं जगत असतात आणि बाहेरच्या निसर्गाच्या पार्श्वभूमीवर त्या जगाची अपूर्णता आणि अपरिहार्यता अधिकच जाणवत असते. निसर्गाचं एक अव्याहत आव्हान असतं. ब्रांद, रोझमर्शोल्म, हेडा गॅब्लर अशी अनेक उदाहरणे देता येतील. अगदी 'गोस्ट्स्'मधे तर शेवटी सूर्योदय आहे. जिथे शेवट तियेच सूर्योदय. "Give me the Sun, mother." हे ऑस्वल्डचे काळीज कापीत जाणारे उद्‌गार त्या नाटकाची अखेर करतात. आणि या शेवटाच्या क्षणीसुद्धा सूर्योदयाभिमुख, प्रकाशाभिमुख, ठेवलेल्या या नाटकाने आपण स्तिमित होऊन जातो. (सॅम्युअल बेकेटलासुद्धा Waiting for Godot मधे सर्व gloom + doom + absurdity मधे, दुसऱ्या प्रवेशाच्या सुरुवातीस अगोदरच्या निष्पर्ण झाडाला एक पान फुटलेलं दाखवल्याशिवाय काही चैन पडलं नाही.) मानवी जीवनाला निसर्गाचं परिमाण देणारे जे महान् नाटककार आहेत त्यातला इब्सन हा एक. (शेक्सपिअर, कालिदास, चेकॉव्ह, लोर्का अशी अनेक नावे उदाहरणादाखल सांगता येतील.) सामाजिक कथावस्तू घेतानासुद्धा निसर्गाचा बॅक्ड्रॉप् आहेच.

इब्सनच्या वास्तववादाला प्रमाण मानून बसलेल्या किती नाटककारांना पर्वत; नद्या; दऱ्याखोरी, समुद्र, वारे, झरे, सूर्योदय यांची दखल घ्यावीशी वाटली याचा शोधच घ्यावा लागेल. यातून प्रतिभेच्या पूर्णत्वाची जशी प्रचीती येते तसेच मानवी जीवनाला मोजण्याचे एक विशाल परिमाण उपलब्ध होते. अव्याहत, अनंत, निसर्गापुढे माणसाचं चालणारं जीवननाट्य कःपदार्थ आहे की काय असा संदेहसुद्धा निर्माण होतो. पण स्वतःच्या आदर्शांकरता सर्व सुखाची किंमत मोजणाऱ्या माणसांचे जीवन कःपदार्थ तरी कसे म्हणावे ?

इब्सनने रंगभूमीला काय काय दिले याची मोजदाद करायची म्हटलं तर प्रदीर्घ सूची होईल. कोणताही इब्सननंतरचा महत्त्वाचा नाटककार घेतला तर त्याच्यात इब्सनचे जीन्स् सापडल्याशिवाय राहणार नाहीतच.

दोन व्यक्तींना समोरासमोर आणवून त्यांच्या द्वंद्वात्मक संवादातून एक प्रचंड नाट्यप्रवेश उभारणे हे इब्सनचे एक वैशिष्ट्य. साऱ्या नाटकाची शलाका अशा प्रवेशावर केंद्रित करणे हे त्याच्या नाट्यरचनेचे वैशिष्ट्य आहे. अशा संवादांना duologue–द्विवाद–अशी तांत्रिक संज्ञा आहे.

इब्सनचे शेवट हे खास इब्सनचेच असतात. शेवटी अंकगणिताप्रमाणे कथावस्तूचे उदाहरण सोडवून उत्तर काढण्याचा खटाटोप न करणे हे त्याचे आणखी एक वैशिष्ट्य. शेवटी अनुत्तरित, न-अन्त राहिलेली त्याची नाटके साहित्याला एक वेगळा आकृतीबंध देतात. विसाव्या शतकातील कितीतरी नाटके, आणि कितीतरी कादंबऱ्या अशा प्रकारच्या रूढार्थाने 'शेवट' नसणाऱ्या शेवटापाशी थांबतात.

'ब्रांद्', 'अ डॉल्स् हाउस', 'गोस्टस्', 'द पिलर्स ऑफ् द सोसायटी', 'रोझमरशोल्म', 'मास्टर बिल्डर'; 'हेडा गॅब्लर', या सर्व नाटकांतून इब्सनने ज्या महत्त्वाच्या थीम्स् खेळवल्या आहेत त्या म्हणजे आधुनिक युगाच्या जाणिवेचे (consciousness चे) वेगवेगळे पदर आहेत. एखाद्या माणसाने आपल्या खोलीत बसून, विंचवाच्या नांगीचा आणि विषाचा अभ्यास करून, (असा इब्सन करीत असे असं त्याचे चरित्रकार सांगतात), मनुष्यसमाजाच्या घडणीचे, मनाचे अखंड चिंतन करावे, माणसामाणसातील संबंधांचे बारकावे शोधीत बसावे, माणूस आणि त्याचे आदर्श यांच्यातल्या बंधांचा विचार करावा आणि या चिंतनातून, या विचारातून प्रतिसृष्टी निर्माण करावी असे इब्सनच्या नाट्यलेखनाचे स्वरूप आहे. ■

इर्विन हॉस्पिटलमागे, अमरावती



चित्रकार : अरुण मोरघडे

अनुक्रमणिका

श्रीकान्त
नाकाडे

झाडीपट्टीची रंगभूमी

नाट्यवेड्या मराठी माणसाने केलेली नाट्यकलेची जोपासना किती महत्त्वपूर्ण आहे याचा आज प्रत्यय येतो. गतकाळाचा पडदा बाजूला सारून पाहिले तर वैभवशाली, संपन्न रंगभूमीच्या दर्शनाने आपण जसे स्तिमित होतो तसेच प्रतिकूल स्थितीत वा पुरेशी अनुकूलता नसतानाही नाट्यवेड जोपासणाऱ्या हुन्नरी कलावंतांची जिद्द बघून भारावून जातो. पुणे, मुंबई तर मराठी नाटकांचे माहेरघरच, पण विदर्भातील मराठी मनांनाही नाटकांचा लळा माहेराइतकाच. विकासाच्या वाटचालीचे नवनवे टप्पे हे नाटक गाठत असतानाच विदर्भातील आणि विशेषतः भंडारा, चंद्रपूर व गडचिरोली या झाडीपट्टीतील आगळी, वैशिष्ट्यपूर्ण रंगभूमी साऱ्यांना खुणावत होती आणि आहे.

झाडीपट्टीत पूर्वी धनधान्याची समृद्धी होती, परंतु सांस्कृतिक मागासलेपणही तेवढेच होते. शहरी वाऱ्याचा शिरकाव नसल्याने मनोरंजनाचे प्रकार या भागात एकूण कमीच. तमाशा, गोंधळ, दंढार आदी लोककला हीच मनोरंजनाची साधने होती. त्यातही दंढारीला विशेष महत्त्व. हार्मोनियम, तबला माहीत नसलेल्या इथल्या लोकांना डफ, तुणतुणे, ढोलकी यांच्या साह्याने दंढार सादर करावी लागे. दंढार म्हणजे नृत्य गायनयुक्त एखादा पौराणिक किंवा काल्पनिक कथा भाग. या दंढारीत गोफाचा नाच, भडकी दंढार असे विविध प्रकार असत. पुरुष मंडळी स्त्रियांची सोंगे घेऊन एखादा कथाभाग गायनाद्वारे सादर करीत त्यालाच भडकी दंढार म्हणत असत.

पुढे रसिकांची मागणी लक्षात घेऊन दंढारीत मधूनच एक अंकी नाटक सादर केले जाऊ लागले. त्यानंतर नाटकाचे अंक वाढले आणि प्रत्येक अंकानंतर दंढार सादर केली जाऊ लागली. अशा रीतीने हळूहळू दंढारीतूनच नाटक उदयास येऊ लागले. ही नाटके साहजिकच डफ-तुणतुण्यावर सादर केली जायची. अशा नाटकांचा विकास गडचिरोली, नवेगाव बांध, विसोरा, नागभीड या ठिकाणी प्रामुख्याने झाला. धार्मिक, पौराणिक, ऐतिहासिक या नाटकांवर जास्त भर दिला जात असे. सर्व-सामान्य प्रेक्षकांना समजेल असे संगीत योजले जायचे.

झाडीपट्टीत नाटकांची सुरुवात साधारणतः दिवाळीपासून होते. जूनपर्यंत ही नाटके चालतात. पूर्वी वीज नसल्यामुळे केवळ गॅसबत्तीच्या प्रकाशात नाटक केले जायचे. गॅसबत्तीचा प्रकाश प्रेक्षकांवर न पडता फक्त रंगमंचापुरताच मर्यादित राहावा यासाठी प्रेक्षकांच्या बाजूने झडप लावली जायची. या गॅसबत्त्यांची व्यवस्था पाहण्यासाठी खास माणूस नियुक्त केला जाई. त्याला 'बत्तीमॅनेजर' असे संबोधले जायचे. लाऊडस्पीकर नसला तरी पिटातील प्रेक्षकांना आवाज ऐकू जाईल अशी काळजी घेण्यात येत असे. त्याकाळी नाटक सादर करताना त्यावर भरपूर मेहनत घेतली जाई. नाटक जर ठीक वठलेले नाही असे दिसून आले तर ते रद्द करण्यासाठी मागेपुढे पाहत नसत. तीन-तीन महिने तालमी घेतल्या जायच्या आणि प्रत्येक पात्राचे संवाद पूर्णपणे पाठ झाल्याशिवाय नाटक सादर होत नसे. त्यामुळे नाटकांचा दर्जा उत्तम राहायचा. बहुसंख्य समाज अशिक्षित असल्यामुळे पाठांतरात बऱ्याच अडचणी येत असत. स्त्री भूमिकांमध्ये अनेक पुरुष नटांनी नाव कमावले

होते. एकेका भूमिकेसाठी एकएक कलावंत एवढा प्रसिद्ध होता की गावोगावचे लोक त्यांना आपल्या नाटकांत काम करण्यासाठी बोलावून नेत असत.

या भागातील कलेची तनमनधनानं जोपासना करून तिची वंशवेल समृद्ध करण्याचा मान कोहळी समाजाच्या सधन, श्रीमंत पाटील लोकांकडे जातो. नवेगावबांधचे कै. सीताराम पाटील डोंगरवार, विसोऱ्याचे कै. विनायक पाटील नाकाडे, नवरगावचे कै. बालाजी पाटील बोरकर हे या रंगभूमीचे आधारस्तंभ.

नाटक म्हटले की साऱ्या गावालाच आनंदाचे उधाण येते. गावाबाहेर शंकरपट भरतो. बैलांचा शंकरपट, नाटक आणि त्यासाठी आलेले पाहुणे; साऱ्या गावात उत्सवी वातावरण असते घराघरात पाहुण्यांची वर्दळ असते. नाटक रात्रभर (सकाळपर्यंत) सुरू असते. याचे एक कारण असेही सांगता येईल की नाटक जर रात्रीच संपले तर पाहुण्यांची राहण्याची सोय कुठे करायची हा यक्षप्रश्न यजमानांपुढे उभा ठाकतो.

नाटकांच्या संयोजकांचे कामही लक्षात घेण्यासारखे आहे. गावातील काही हौशी लोक एकत्र येऊन मंडळ स्थापन करतात. मंडळाचे अध्यक्षपद गावातील प्रतिष्ठित व्यक्तीकडे सोपविण्यात येते. गावातच कुणाच्या तरी आवारात प्रशस्त जागा पाहून तेथे स्टेज करावयाचे ठरते. लोकांच्या गर्दीचा विचार करून थिएटरची रचना केलेली असते. प्रशस्त जागेत एका बाजूला खड्डा खोदून त्याची माती समोरच्या भागात टाकून एक उंच रंगमंच तयार केला जातो. खड्ड्यात सुमारे दोनशे खुर्च्या राहू शकतील अशी व्यवस्था असते. स्टेजवर पाणी शिंपडून त्याला पक्के केले जाते. त्यावर मंडप घालून बांबूच्या तट्ट्यांनी ते पूर्णपणे आच्छादले जाते. प्रेक्षकांचे थंडीपासून संरक्षण व्हावे आणि त्यांना आवाज नीट ऐकू जावा यासाठी झाडांच्या फांद्या घालून संपूर्ण थिएटरवर– म्हणजे मांडवावर आच्छादन केले जाते. बांबूच्या तट्ट्यांनी किंवा कापडाच्या पालीने भोवताल्न थिएटर बंद केले जाते. पहिला ओटा, दुसरा ओटा आणि पिट, तसेच स्त्रियांसाठी स्वतंत्र व्यवस्था अशी प्रेक्षकांची बसण्याची सोय केलेली असते.

येथील रसिक फारच चोखंदळ आहेत. संपूर्ण नाटकचे नाटकच त्यांना पाठ असते. हीही एक कमालच ! नाटकातील एखादा भाग किंवा पद आवडल्यास 'हंसमोर' (वन्समोअर) म्हणून प्रेक्षक दाद देतात. रंगमंचावरील नट जर अभिनयात किंवा संवाद म्हणण्यात चूक करीत असेल तर त्याला तिथेच प्रेक्षकांकडून दुरुस्ती सुचविली जाते. नाटकाचे दरही सामान्य माणसाला परवडतील असेच असतात. झाडीपट्टीतील लोक आहेत मात्र हौशी. ही हौस एवढी दांडगी की रंगमंचावर घोडा व रथ आणण्याची धाडसी कल्पना त्यांनी प्रत्यक्षात आणली. शिवाय नाटकाला लागणारे पडदे, सिनसिनेरी त्यांनी स्वखर्चाने विकत घेतली आहे. या भागातील प्रेक्षकांचा ओढा पौराणिक आणि ऐतिहासिक नाटकांकडे अधिक दिसून येतो. संशयकल्लोळ, शारदा, मृच्छकटिक, सौभद्र, सिंहाचा छावा, उमाजी नाईक, तंट्याभिल्ल, महानंदा ही नाटके आजतागायत लोकप्रिय आहेत.

संगीत हा या रंगभूमीचा आत्माच होय. संगीतविरहित नाटक ही कल्पनाच इकडे सहन होत नाही त्यामुळे नाटक ऐतिहासिक असो की सामाजिक वा पौराणिक त्यात पदं असायलाच हवीत. त्यामुळे अश्रूंची झाली फुले, रायगडाला जेव्हा जाग येते, बेइमान, तो राजहंस एक, अपराध मीच केला यासारख्या गद्य नाटकांमध्ये देखील संगीत व पदं असल्याचे याच रंगभूमीवर आढळेल.

शहरी संस्कृतीच्या प्रभावाखाली झाडीपट्टी रंगभूमी हळूहळू यायला लागली आहे. आधुनिक तंत्राचा वापर होऊ लागल्यामुळे काही तंत्रात्मक बदल झालेले दिसून येतात. पूर्वीच्या गॅसबत्त्यांची जागा आता स्पॉट, डीमर यांनी घेतली आहे. लाऊडस्पीकर, माईक आले आहेत. पुणे–मुंबई व नागपूरहून स्त्रीकलावंत बोलावले जातात. राम मराठे, विश्वनाथ बागूल, अरविंद पिळगावकर, मा. दामले, विमल कर्नाटकी, कान्होपात्रा, संगीता भोसले, जयश्री शेजवाडकर, ज्योत्स्ना मोहिले, मधुवंती दांडेकर, कीर्ती शिलेदार, नीलम या नामवंतांनी झाडीपट्टी रंगभूमीवर हजेरी लावली आहे.

झाडीपट्टी रंगभूमीवर आज बऱ्हंश सुशिक्षित मंडळी दिसते. अॅड्. ज्ञानदेव परशुरामकर, अॅड्. परशुराम नाकाडे, डॉ. विनोद नाकाडे, रामदास वुद्धे, डॉ. शिवाजी नाकाडे, राजाराम वझाडे, त्र्यंबक पाटील वुद्धे, डॉ. परशुराम खुणे, बावुराव कावळे, नारायण मेश्राम, गंगाधर गिरडकर ही मंडळी आपापल्या अभिनय कौशल्याने रंगभूमी गाजवत आहेत. विसोरा हे गाव झाडीपट्टीचे मोठे कलाकेंद्र आहे. याशिवाय आरमोरी, नवेगाव, नवरगाव, खोडशिवनी, लाखांदूर, सानगडी, अंगारा, नागभीड, गडचिरोली हा सर्व परिसर नाटकांसाठी प्रसिद्ध आहे.

कै. मुखरू, झाडे दिवाणजी, केवळराम नाकाडे हे उत्तरा–अभिमन्यू, रुक्मिणी–कृष्ण या भूमिकांसाठी प्रसिद्ध होते. कै. उद्धव नाकाडे दुर्योधनाची भूमिका अप्रतिम करीत. पंढरी पाटील नाकाडे अंगारा, गोपाळा कापगते वुधेवाडा, आत्मारामजी डोंगरवार नवेगाव, हरीराम वुद्धे हे आणखी काही कसलेले कलावंत. या भागातील स्त्री कलावंतही आता पुढे होऊ लागलेल्या आहेत. सौ. गीताचंद्र; कमल आगलावे, सरिता ठाकरे, भूमाला पोटाळी, कुसुम कावळे, इंद्रायणी वाघमारे, शशिकला भाग्यवंत, ललिता पिपळे, कल्पना वानवले, छाया टेंभुर्णे, ललिता गणवीर, मायादेवी दलाल, प्रमिला भट या त्यातील काही झाडीपट्टी रंगभूमीवर हरहुन्नरी कलावंतही अनेक आहेत. अॅड्. ज्ञानदेव परशुरामकर हे त्यापैकी एक. गायन, वादन, अभिनय कौशल्याने रसिकांना रिझविण्यात त्यांचा हातखंडा. झाडीपट्टी रंगभूमीचे दादा कोंडके समजले जाणारे डॉ. परशुराम खुणे हे तर विनोदाची खाण समजले जातात. कुठलीही विनोदी भूमिका द्या, प्रेक्षकांनी त्यांना दाद दिली नाही असे कधी झाले नाही. जिथे डॉ. खुणे तिथे हमखास गर्दी हे समीकरण ठरलेले आहे.

याशिवाय, हरी पाटील खुणे नवेगाव, कुसन वद्धे विसोरा, वुचप्पा वन्नेवार नवरगाव, वासुदेव कापगते वोराखोडी, मनोहर वुद्धे विसोरा, नारायण आरसोडे नवेगाव, केवळराम लांजे घुवेवाडा, सखाराम नाकाडे, गोपाळंराव वद्धे, राजाराम गुलाबराव कोकाटे (पेंटर) तळोधी, तुकाराम मडावी वलनी, बाबुराव कोकाटे ब्रह्मपुरी, जगन्नाथ गोलीवार, सिडकू नाकाडे यांनी रंगभूमी गाजवली.

झाडीपट्टीत फिरता रंगमंच तयार करण्याचा मान व्यंकटेश प्रासादिक नाट्य मंडळ नवरगावला लाभला. डॉ. सुधाकर जोगी, प्रा. रोडे, जयंत वरडे, रामराव पाटील हे तेथील प्रसिद्ध कलावंत. वलनीचे पर्वते पाटीलही आघाडीवर आहेत. झाडीपट्टी रंगभूमीला वैभव प्राप्त करून देणारे विसोऱ्याचे अॅड्. परशुराम नाकाडे हे खलनायकी भूमिकेत जीव ओतणारे हाडाचे कलावंत, 'अश्रूंची झाली फुले'मधील शंभूमहादेव ही त्यांची गाजलेली भूमिका. 'पोहा चाल्ला महादेवा' या नाटकाने प्रसिद्धीच्या शिखरावर पोहोचलेली सौ. वत्सला पोलकमवार ही देखील झाडीपट्टी रंगभूमीची देण. गंगाधर गिरडकर यांचा 'तंटयाभिल्ल' अजूनही गाजतो आहे. सौ. पुष्पा धुळधुळे या गेल्या कित्येक वर्षांपासून ही रंगभूमी गाजवत आहेत. त्र्यंबक पा. वुद्धे चिखली हा आवाजाची नैसर्गिक देणगी असलेला आणि संगीताचा जाणकार असलेला कलावंत. संगीत 'महानंदा'मध्ये शंकराची भूमिका आजपर्यंत किमान ६०–७० तरी प्रयोगात केली. हिरण्यकश्यपू, उमाजी नाईक या भूमिका गाजवून सोडणारा मा. वडपल्लीवार हा झाडीपट्टीचा एक कलावंत.

राजश्री फिल्मसच्या 'गौरी' चित्रपटासाठी विदर्भातून जो एकमेव कलावंत निवडला गेला तो कलावंत म्हणजे झाडीपट्टी रंगभूमीचा श्री. गुलाब पोगळे.

डोंगरवार गुरुजी आरमोरी, बालाजी पितुरवार, पांडुरंग निनावे, पांडुरंग झुरे, उद्धवराव मस्के, किसन पारधी, चिंतामणराव खानोरकर, गजाननराव हेमके, वडसा येथील गंगाधर अत्रे, झिटुजी राणे, अब्दूल अजीज गनी, नागभीडचे नागोराव शिवराम विगम, वामनराव विगम, गोविंदराव वैद्य, गोपाळराव कावळे, अप्पाजी काळमेघ, कासलेवार, गोविंदराव राहूड, सदाशिवराव राहूड, विठोबाजी कावळे, गणपतराव राऊत, गोविंदराव देशपांडे, बापूजी वऱ्हाडपांडे, ब्रह्मपुरीचे पंढरीनाथ जाणी, सावरगावचे बालाजी

पाटील या सर्वांचा झाडीपट्टी रंगभूमीच्या विकासात मोलाचा वाटा आहे. नवरगावचे तुकाराम राजनहिरे, अण्णाजी जोशी, सीताराम पारमवार, ऋषी पाचलेकर, नामदेवराव लेंजे, सीताराम मेश्राम, डॉ. किन्नाके, वामन मगरे, साघू ओपटकर, डोर्लीकर, वरगंटीवार, शेंडे गुरुजी यांनी वाढोणा परिसर गाजवला.

झाडीपट्टीतील लोकांनी नागपूरचे पेंटर नेरकर यांना आपल्या पदरी बाळगले होते. त्यांना शेत-जमीन देऊन स्थायिक केले. नेरकर पेंटरांनी रंगविलेले पडदे आज ३२ वर्षानंतरही जिवंत वाटतात. गुरनोलीचे जीवन पाटील खुणे यांच्या-जवळ आजही हे पडदे आहेत. त्या पडद्यांवरील रंग अद्यापही उडालेले नाहीत. या पडद्यांची वडदास्तही तेवढीच चोख असते. केशोरीतील दाजीबा पाटील, गहाणे परिवाराकडे पडदे ठेवण्यासाठी पडद्याच्या लांबीएवढी (१५ फूट) पेटी बनविण्यात आली आहे. पडद्याला घडी न पाडता तो नीट ठेवता यावा म्हणून ही खास व्यवस्था.

या रंगभूमीवरील नाटकांना संगीताची साथ करणाऱ्या कलावंतांचाही नामोल्लेख महत्त्वाचा आहे. सर्वश्री पुरुषोत्तम बुद्धे, राजीराम व झाडे, दिनानाथ बाळबुद्धे, नेताजी बुद्धे, नीळकंठ बुद्धे, बल्लारपुरे गुरुजी, ब्रह्मपुरी, श्याम शेंडे, महंमद-भाई, ललाणी, अॅड्. ज्ञानदेव परशुरामकर, मिर्झा गुलाम सुफी, श्रीकांत नाकाडे, जिब्राईल, केशवराव दलाल, काळबांधे हे संगीताची उत्तम साथ देऊन नाटकात रंगत आणण्यात मोलाची कामगिरी बजावत आहेत.

ही एवढी वैभवशाली रंगभूमी अनेक वर्षे प्रसिद्धीच्या झोतांपासून दूर होती. तिला प्रकाशात आणण्याचे काम प्रसिद्ध चित्रकार व लेखक धनंजय नाकाडे यांनी केले. धनंजयराव झाडीपट्टीचे भूषण होते. चित्रकार म्हणून तर त्यांचे कार्य महत्त्वाचे होतेच, परंतु त्याचे रंगभूमीविषयक कार्यही मोलाचे आहे. दुर्दैवाने त्यांचे हे कार्य अपुरे राहिले.

झाडीपट्टी रंगभूमी अशी संपन्न व वैशिष्टचपूर्ण असली तरी अलीकडे काही दोष निर्माण झाले आहेत. कलावंत मेहनत घ्यायला तयार नाहीत. सांघिकतेची भावना तडीस गेली आहे. वैयक्तिक मतभेदामुळे गावागावातील नाटचमंडळांमध्ये स्पर्धेची भावना बळावत आहे. या दोषावर मात करून झाडीपट्टी – रंगभूमीवरील कलावंतांनी निकोप, निःस्वार्थ कलासेवेचा आगळा आदर्श निर्माण करावा आणि आपल्या वैशिष्टचपूर्णतेत भर घालावी अशी प्रेमळ व आग्रहाची विनंती यानिमित्ताने करावीशी वाटते. ■

विसोरा; जि. गडचिरोली

अनुक्रमणिका

शकुंतला
जोग

बालगंधर्वांच्या गायकीचा मराठी रंगभूमीवर परिणाम

बालगंधर्व जन्मताद्विवर्षाच्या आरंभानिमित्त बालगंधर्वांच्या गायकीबद्दल माहिती देणारी वसंत शांताराम देसाई यांची आमच्या प्रतिनिधी शकुंतलाबाई जोग यांनी घेतलेली मुलाखत !

—बालगंधर्वांच्या गाण्यानं, गायकीनं नवीन काय दिलं ? आधीपेक्षा म्हणजे गंधर्वपूर्व काळातील संगीत आणि त्याचा नाटकामध्ये उपयोग याचं मिश्र स्वरूप कसं होतं ? उदाहरणार्थ लावणी, गझल, टप्पा, आर्या, दिंड्या म्हणजे वृत्तबद्ध कवितेचा उपयोग होता असं म्हणता येईल ? नाटचानुकूल होतं, नाटकाशी समरस होणारं संगीत होतं, असं म्हणता येईल का ? रागदारी आल्यावर बालगंधर्वांच्या नाटचसंगीतात हा भाग कमी झाला का ?

—सौभद्र, शारदा यात माजघरातली गाणी म्हणावीत अशी गाणी होती. स्वयंवर, मानापमानापासून शास्त्रीय संगीत नव्या लडिवाळ रूपात येऊ लागलं. ही करणी मुख्यत: भास्करबुवा बखल्यांची. हे राग फार मोहकपणे बालगंधर्वांनी लोकांपर्यंत पोहोचवले. नाटचसंगीतावरून लोक राग ओळखायला शिकले. 'युवती मना'वरून हंसध्वनी ओळखत. राग सोपे करूनही बालगंधर्वांनी म्हणजेच पडद्यामागे भास्करबुवांनी मांडले. नाटचसंगीत गावं कसं हे गायकांना शिकवलं. श्रोत्यांना ऐकायला शिकवलं नाटचसंगीताचे कानसेन तयार केले. तानसेन तितकेसे करता आले नाहीत. कारण त्या तोलाचा तसे श्रम करणारा शिष्यच बालगंधर्वांना मिळाला नाही. म्हणून ते संगीत त्यांच्याबरोबरच संपलं. राहिल्या त्या नुसत्या नकला. खोकले राहिले, बालगंधर्वांसारखे स्वर विलयाला गेले.

आता 'स्वकुल तारक सुता' पहा ना. भीमपलासमध्ये शुद्ध गंधार जास्त वेळ घेतला जातो आणि त्याचं विडंबन होतं. बालगंधर्व स्वातंत्र्य घेत, पण रसनिष्पत्ती होत असे. रसहानी होत नव्हती. 'पांडू नृपती जनक जया' हा टप्पा होता. तिथे त्यांचं स्वरांवर रेंगाळणं अजूनही श्रोत्यांच्या कानात रेंगाळत असेल. 'वद जाऊ कुणाला' ही तर चक्क लावणीची चाल. पण गंधर्वांनी त्यात कशी आर्तता आणली ! सुगम संगीताधारे प्रथम गात. पण पुढे शास्त्रीय संगीताकडे आले. प्रथम संगीत गद्य मिश्रित होतं. उदाहरणार्थ ' लग्नाला जातो मी द्वारकापुरा ' ही हकीकत नारद अर्जुनाला सांगत आहेत, पण रागदारी आल्यावर बदलत चाललं. श्रीपाद कृष्णांपासून हा बदल सुरू झाला. मानापमानात ते स्थिर झालं. पण रस कायम राहिला.

—बैठकीचं रागदारी गायन आणि रंगमंचावरचं रागदारी गायन यातला फरक काय ? त्याचं मर्म बालगंधर्वांनी जाणलं होतं असं वाटतं का ?

–अर्थातच जाणलं होतं. रूढ अर्थानं गंधर्व गवई नव्हते, पण शास्त्रीय संगीताचं त्यांना पूर्ण ज्ञान होतं. राग नाटकात मांडावा कसा याचं शिक्षण त्यांना दिलं गेलं. बैठकीचं गाणं त्यांनी शिकायचं नाही, म्हणायचं नाही हा तर भास्करबुवांचा आग्रह होता. मास्तर कृष्णरावांना बैठकीचं गाणं शिकवताना बालगंधर्व तसं म्हणायला लागले तर भास्करबुवांनी त्यांना अडवलं, 'नारायणा तू असं म्हणायचं नाहीस, ऐकायचंही नाहीस' असं सांगून त्यांना तिथून उठवलं म्हणतात. शब्दावर जोर हे बालगंधर्वाचं वैशिष्ट्य होतं. 'सम' म्हणजे फार मोठी अचीव्हमेंट अशी जी कल्पना होती. ती कल्पनाच नाट्यसंगीतानं घालवून टाकली. तानांचा फोर्स, हाही कडकपणा घालवून त्यात लडिवाळपणा आणला. मांडी ठोकून ख्याल गाणं वेगळं आणि अभिनय करता करता ख्याल गाणं वेगळं. नाटक ही साहित्यकृती आहे. त्यात भावात्मकता व्यक्त व्हायला हवी. ती होत नसेल तर त्याचं प्रयोजनच संपतं. नाटकात गाताना सर्व अंग बोलतं. शब्दामधून भावार्थ नाट्यार्थ व्यक्त होतो. 'अजी लागे मनी या हुरहुर' हे म्हणणारी सिंधू तिच्या चेहऱ्यावर ती हुरहुर बोलकी होते. शरीरातील प्रत्येक स्नायूमधून ती प्रगट होते. 'रामाच्या ग बागेमध्ये चाफा नवतीचा, चंद्र चवथीचा' हे म्हणताना, हा अभिनय करताना येणारं लालित्य खिळवून टाकणारं असतं.

–त्यांच्या नाट्यानुकूल शैलीमुळे नाटकावर काय परिणाम झाला ?

–नाटक मारलं गेलं नाही. डोंगऱ्यांनी चाली दिल्या. पण त्या नाटकाला मारक झाल्या. गंधर्वांचं तसं झालं नाही. संगीताचं वातावरण नाटकाला अनुकूल राहिलं. प्रसंगाला जोडून घेतल्यामुळे रसहानी झाली नाही. विशेष म्हणजे नेहेमीच धोरण ठेवून गायले. नाटकाचं, शब्दांचं भान गंधर्वांनी नेहेमीच ठेवलं. कधी शब्द तुटत नसत. शब्दांचं, अभिनयाचं भान नेहेमीच असे.

'नाथ हा माझा मो–' किंवा 'सुजन कसा मन चो–' हा प्रकार बालगंधर्वांचा कधी झाला नाही. दोन वाक्यात मेळ घालणं. श्वास राखणं, तान घेताना हळू हळू खाली येणं हे लाजवाब होतं.

गंधर्वांचं गाणं दिसायला सोपं पण गायला अवघड. माझ्या गाण्याची मैफल होता कामा नये. माझ्या बोलण्याचं वक्तृत्व होता कामा नये हे बालगंधर्वांनी पाहिलं म्हणून 'झाले बहु, आहेत, बहु, होतीलही बहु, परंतु या सम हा' असे बालगंधर्व झाले.

–बालगंधर्वांच्या नाट्यसंगीताची परंपरा का उभी राहिली नाही ? नुसती नक्कल का झाली ? पुढील संगीत नाटकांवर त्यांची छाप पडली का ? पडली असल्यास कितपत पडली ?

–गुरू आणि शिष्य हे नातं निर्माण झाल्याशिवाय ही परंपरा निर्माण होत नाही. भाऊरावांचं तसंच झालं. चाली रहाणं इतकीच छाप पडू शकली. कारण शिष्य नाही. फर्स्ट क्लास प्रोफेसर असणं वेगळं आणि फर्स्ट क्लास स्टुडंट असणं वेगळं. नाट्यसंगीत प्रसंगाशी बद्ध असल्यामुळे दुसऱ्याला शिकवणं शक्य नाही. त्याची शैली समजली पाहिजे. गंधर्वांचा 'आ'कार कसा भरून जायचा. बारकावे समजले नाहीत तर काय उपयोग ? 'शिवसंभव' हे सुद्धा दोन पद असलेलं नाटक होतं. पण त्याला काही संगीत नाटक म्हणता येणार नाही.

–बालगंधर्वांच्या नाट्यसंगीतातून होणाऱ्या भावाविष्काराचं मर्म कशात आहे ? शब्द स्वर, की अभिनय ?

–तिन्हीत आहे. या मिलाफांचा अभाव असतो त्यामुळे तर परंपरा निर्माण झाली नाही. बालगंधर्वांनी संगीताचा काही तात्विक दृष्टिकोन ठेवला असावा, ठेवलाय् का हा प्रश्न आहे. ठेवला असला तर मात्र ते रंगभूमीला त्याचं देणं आहे. ती गायकी म्हणून शोभते. लता–आशाही गातात. पण तसा तात्विक दृष्टिकोन ठेवला नसावा म्हणून त्यांच्या गाण्याला गायकी म्हणता येत नाही. बालगंधर्वांच्या डोक्यात Sense of music होता. वेस्टर्न म्युझिकमध्ये सिंफनी असते, त्यात विचार असतो. बालगंधर्वांची प्रतिभा अभिजात होती. त्यांनी भक्तिसंगीताला अभिजात संगीताच्या बैठकीवर आणून बसवलं, भजनाला वळण दिलं. ही तात्विक बैठकच म्हणायला हवी. भजनाला

अभिजात संगतीच्या बैठकीवर आणून बसवलं, पण तेही भक्तिभाव कमी होऊ न देता !

–बालगंधर्व विवादी स्वर लावत असत. भीमपलासात तीव्र गांधार ही संगीतातली कारागिरी होती की नाटकातल्या प्रसंगाला ते परिपोषक होतं ?

–ही चमत्कृती नव्हती की हे कुणाला चकित करण्यासाठी ते करत नसत. रसनिष्पत्तीतून आपो-आप ते गळ्यातून जात असे. त्यांनी चोरटे स्वर लावून कधी गोडपणा आणला नाही. रसनिष्पत्ती हा महत्त्वाचा मुद्दा होता. अल्लादिया खाँ हे भास्करबुवांचे गुरू. त्यांना रागदारी किंवा अभिजात हिंदुस्थानी संगीत नाट्यसंगीतात घुसडलेलं आवडत नसे. त्या बाबत ते भास्करबुवांना दोष देत. पण एकदा भास्करबुवांनी त्यांना बालगंधर्वांच्या नाटकाला आग्रह करून नेले. बालगंधर्वांचे राग-दारीतील नाट्यसंगीत त्यांनी ऐकले मात्र, अल्लादियाखाँच्या डोळ्यातून घळघळ अश्रू वाहू लागले आणि त्यांनी आत जाऊन बालगंधर्वांना मिठी मारली. नाट्य संगीतातील त्यांचा शब्दा-वरचा जोर आणि ऋषभापासून 'सा' वर येण्याची हळुवार क्रिया या दोन गोष्टी म्हणजे बालगंधर्वांच्या नाट्यसंगीताचे वैशिष्ट्य आहे. स्वयंवर, एकच प्याला, द्रौपदी अशी अनेक सुरेल उदाहरण देता येतील.

नाटक हा बालगंधर्वांचा प्राण, तर गाणे हा आत्मा होता. त्यांनी संगीत रंगभूमीला खाडिलकरां-सारखा नाटककार दिला. खाडिलकरांची भाषा; भास्करबुवा बखल्यांचं संगीत आणि बालगंधर्वांची गायकी यामुळे नाट्यगीतं लोकप्रिय झाली.

पण हे कुणी समजून घ्यायचा प्रयत्न केला नाही म्हणून त्यांच्याबरोबर निर्माण झालं, त्यांच्याबरोबर गेलं, लोप पावलं हीच खरी खंत आहे ! ■

३६३/३ शिवाजीनगर, पुणे–५

पु. ल.
देशपांडे

मंतरलेले दिवस

रंगभूमीवरचे ते मंतरलेले दिवस होते. 'स्वयंवरा'-तल्या लाकडी गाई खटकत नव्हत्या. कारण गवळण होण्याचे रुक्मिणीचे स्वप्न स्वरास्वरातून अचेतनालाही चैतन्य देऊन जात होते. समोरचा प्रेक्षक बालकाच्या निरागस भावाने वसत होता. हा निरागस भाव चांगला की वाईट ह्याची चिंता मी केली नाही. किंबहुना जगात काही गोष्टी चिकित्सेच्या पलीकडेच असतात, त्यातलाच बालगंधर्वांचा अभिनय आणि स्वर! शरद पौर्णिमेचे चांदणे जसे चिकित्सेच्या पलीकडले, तसेच हे गाणे. त्या पौर्णिमेच्या चांदण्यात देऊळ आणि बाजारपेठेचा रस्ता, दोघांनाही मोहकता येते, तशी नारायणरावांच्या स्वरांत न्हाऊन आलेली बाराखडीतली रस्त्यातल्या धोंड्यासारखी कठोर अक्षरे देखील खडीसाखरेसारखी गोड होऊन येत. 'मम सुखाची ठेव देवा-' यातला 'ठेव' शब्द आजचा भावगीतवाला ओठांशी आणताना दहा वेळा विचार करील. पण नारायणरावांनी केलेले हे स्वरमय आर्जव असंख्य जिवांचे पाणी करून गेले आहे. 'मज जन्म देइ माता, परि पोशिले तुम्ही' मधली कृतज्ञता, कृतजता नावाच्या भावनेचाच ठाव घेऊन गेली.

मी नारायणरावांना पाहिले ते त्यांच्या यशाचा मध्यान्ह ढळल्यावर! वडिलांचे काही मित्र म्हणते– "नारायणरावांचा 'तो' आवाज राहिला नाही." माझ्या वडिलांना हे पटतच नसे. त्यांच्या दृष्टीने तो पूजेचा मुकटा होता. त्याला नवे जुने–जीर्ण–शीर्ण हे वर्णन लागूच नसे. पावित्र्याला वय नसते.

नारायणरावांच्या स्वरांची मूर्ती मुळातच सोज्ज्वळ! 'धनी मी पति वरिन कशी अधना' म्हणणारी– धनयौवनाने चढेल वाटणारी भामिनी असो, वा 'साम्य तिळहि नच दिसत मुखाचे' म्हणत लाडिक थट्टा करणारी रेवती असो– 'मम मनी कृष्णसखा रमला' म्हणून कृष्णध्यानी विरलेली रुक्मिणी असो, नाही तर चारुदत्ताला पाहण्यासाठी 'माडिवरी चल ग गडे' म्हणताना आतुर झालेली वसंतसेना असो, बालगंधर्वांच्या स्वरांच्या मूर्तीने आपला सोज्ज्वळपणा सोडला नाही. चिडलेल्या, रुसलेल्या, रागावलेल्या सुंदरीचे सारे विभ्रम शेवटी सौंदर्यच वाढवतात, तसे त्यांच्या स्वरांचे आणि बोलण्याचे आहे. 'सहज बोलणे तरी उपदेश' हे जसे संतांचे लक्षण, तसेच कुठलाही स्वर लावला तरी तो सुंदर, हे बालगंधर्वांचे स्वरलक्षण! ते भीमपलासात शुद्ध निषाद लावून जातात. संगीत शास्त्रातील पीनल कोडाबरहुकूम ह्या राज्यातल्या पोलिसांनी इतरांना ह्या गुन्ह्याबद्दल हातकडचा घातल्या असत्या. पण अल्लादियाखांसाहेबांसारखा महर्षी त्याच स्वरावर जीव ओवाळीत असे. संगीतातल्या वैयाकरणी मंडळींना तर बालगंधर्वांनी आजन्म बुचकळ्यातच ठेवले. बालगंधर्वांतले आजपर्यंत टिकलेले बालपण ते हेच! त्या शैशवाला त्यांनी सदैव जपून ठेवले. गाण्यातली अत्यंत अवघड अवघड वजने अशा लीलेने उचलली की, करंगळीवर गोवर्धन पर्वत उचलणाऱ्या गोपालकृष्णाचीच आठवण व्हावी. 'मधुमधुरा तव गिरा' सारखी लयीला नि तालाला अवघड ठुमरी त्यांच्या गळयातून अशा सहजतेने गेली की, जाणकारांचे डोके आणि अंतःकरण एकदम हरवून जावे. गाण्यातल्या तज्ज्ञांचे सारे जग त्यांच्या ह्या हुकमतीखाली नांदणाऱ्या लयीकडे पाहून तोंडात घातलेले बोट आणखी अनेक

वर्षे काढणार नाही. उंच बांधलेल्या तारेवरची कसरत एखाद्याने पायघड्यांवरून चालल्याच्या सहजतेने केली तर जे होईल तसे नारायणरावांची ही गाणी ऐकताना होते. त्यांनी समेची वाट पाहिली नाही, सम त्यांची वाट पाहत उभी राहिली. ही लय पेलणारा तिरखवांसारखा पेचदार तबलिया त्यांना लाभला हे सगळ्यांचेच भाग्य ! एरवी मी मी म्हणणाऱ्या तबलियांचे बखोटे त्यांच्या साथीत साधा त्रितालाचा ठेका धरताना भरून येतात. 'सुजन कसा मन चोरी' आज पोरीबाळी गातात. पण नारायणराव जिथून उठतात ती जागा अजून काही कुणाला सापडत नाही. झरोक्यातून येणाऱ्या चंद्रकिरणांतून ठराविक किरण हुडकून काढण्याइतके ते अवघड ! गळ्यांत त्या जागा आधीच ठेवून देवाने त्यांना इथे पाठवले.

काही काही स्वर तर बालगंधर्वांना आंदण मिळाले आहेत. शिवरायाच्या मागून लालमहाली फिरण्यातले वैफल्य जसे मनाला हुरहुर लावते तसे बालगंधर्वांच्या भीमपलास, बागेश्रीतला कोमल गंधार, निषाद ऐकल्यावर बाकीच्यांचे गंधार, निषाद उतरे वाटतात. ह्या स्वरांत त्यांनी स्वरांचा मर्मतंत्र पकडला. हिराबाईंच्या वरच्या षड्जाला जशी तोड नाही, तो स्वर लागल्यावर जसे स्वरांचे स्नान घडते, तसे नारायणरावांच्या भीमपलास-बागेश्रींचे आहे.

नारायणराव केवळ गळ्याने गायले नाहीत. उद्या जर त्यांच्या पायाच्या अंगठ्याला स्वर फुटला तर तिथूनही तेच गाणे स्रवेल. उसाचे कांडे जसे सर्वत्र गोड, तसे त्या गाण्याचे आहे. बालगंधर्व वयाच्या कुठल्याही काळी रंगभूमीवर काय किंवा बैठकीत काय, जे आले ते शरीराचा रोम अन् रोम अभिनयाच्या आणि संगीताच्या चैतन्याने उजळून घेऊन आले. सिंधू, रुक्मिणी, सुभद्रा, रेवती ह्यांच्या चालण्या–पाहण्यातच काय पण त्वचेच्या रंध्रारंध्रात त्या त्या भूमिका भरल्या होत्या. आणि म्हणूनच उतारवयात देखील लोकांनी पाहिले ते त्या रंध्रारंध्रातील चैतन्य ! माझा एक असाच वेडा मित्र म्हणाला, "अरे नारायणरावांसारखं मला खोकता आलं असतं तरी मला धन्यता वाटली असती !" भक्ताने भगवंताकडे पाहावे तसे त्यांनी आपल्या स्वरांकडे, भूमिकांकडे आणि गुरुजनांनी शिकवलेल्या शब्दांकडे पाहिले.

गाण्याच्याच नव्हे तर गद्य वाक्यांच्या लयींचा देखील त्यांना झालेला साक्षात्कार असामान्य ! एखाद्या स्वगताच्या परिच्छेदातून–त्यांच्या भाषेत सांगायचे म्हणजे भाषणाच्या 'ष्टार' मधून जेव्हा ते गाण्यात शिरत त्या वेळी गद्यपद्याच्या सीमारेषा केव्हा ओलांडल्या हे कळत नसे. 'दादा, हे चरण जिथे असतील तोच माझा स्वर्ग...' इथपासून 'कशि या त्यजू पदाला'पर्यंतची वाटचाल म्हणजे जलवलयांसारखी एकात एक गुंफलेली.

कलावंताच्या यशाचे रहस्य हुडकून काढणे ही वरवर पाहायला सोपी गोष्ट आहे. कोणी म्हणत, नारायणरावांच्या इतका देखणा नट यापूर्वी स्त्री–भूमिकेत दिसला नव्हता. हे काही तितकेसे बरोबर नाही. मराठी रंगभूमीवर देखणे स्त्रीपार्टी नट पुष्कळ आले. रघुनाथराव गोखले, पोतनीस, नाना चाफेकर वगैरे नटांचे जुने फोटो आजही पाहताना त्यांच्या देखणेपणाची साक्ष पटते. मी जो जुन्या मराठी रंगभूमीचा जमाना पाहिला त्या वेळी जवळजवळ सगळेच स्त्रीपार्टी नट निबर दिसत होते—नव्हे, हिडीस दिसत होते—किंबहुना खुद्द नारायणरावांचे देखणेपण ओसरले होते. ज्यांनी फार उशीरा त्यांना स्त्रीवेषात पाहिले ती मंडळी तर जुन्या पिढीच्या अभिरुचीची कीव करीत होती. इब्सेनला वंदन करून मराठी रंगमंचावर चढलेले नट तर बालगंधर्वाला अभिनय कशाशी खातात हे देखील कळत नाही म्हणत होते. ह्या मंडळींनी त्या तसल्या रंगभूमीच्या नवलाईची दोनतीन वर्षे सोडली तर आपला सारा अभिनय समोरच्या रिकाम्या खुर्च्यांपुढेच बसून 'खाल्ला'. आणि नारायणराव मात्र अनेक भूकंपांना तोंड देऊन ताठ उभ्या राहिलेल्या कुतुबमिनारासारखे प्रेक्षागारावर शरीराच्या विसंवादी अवस्थेतही मोहिनी पसरीत होते. एकदा अशाच त्यांच्या, शारीरिक व्याधींनी गांजलेल्या अवस्थेतील 'स्वयंवर' पाहण्याचा योग आला. 'दादा, ते आले ना' म्हणत नारायणराव आले. नंदनवनातील फुले उधळल्यासारखे हे वाक्य फेकीत

नारायणराव येत असत. आज फुलांच्या ऐवजी निर्माल्य उघळीत आल्यासारखे ते आले ! माझी पत्नी म्हणाली, "हा गंधर्व ?" तिचा दोष नव्हता. हा प्रश्न अनेकांच्या मनाला चाटून गेला असावा. आणि 'सर्वांच्या आधी मी त्यांना पाहिलं' म्हणताना वेहोषीच्या, अत्यानंदाच्या, उत्कटतेच्या अशा भावनांच्या कल्लोळाचे त्या वृद्ध चेहऱ्यावर क्षणार्धात असे काही विलक्षण दर्शन घडले की, खाडिलकरांनी निर्माण केलेली रुक्मिणी त्या वार्धक्याच्या झिरझिरीत पडद्यामागून दिसायला लागली. त्या दिवशीचे 'यदुमनीं सदना' तर जन्मात विसरणार नाही. अभिनयाचे जड स्वरूप असते तसे एक कैवल्य स्वरूपही असते. वयाबरोबर बाह्य आकर्षणे नष्ट होत जातात. शिथिल होतात. पण आतला गाभा मात्र अनाहत राहतो. आणि मूळचा पिंडच चैतन्यमय असेल तर तो अशा वेळी बाहेरच्या जड शैथिल्याला आणि शारीरिक आधिव्याधींना फोडून बाहेर येतो. वेरूळच्या एखाद्या भग्न मूर्तीला देखील जे पाहणाऱ्याला भारावून टाकण्याचे सामर्थ्य आहे, ते त्या आतल्या तेजोमय पिंडाचे ! चर्मचक्षूंना सहजी न दिसणारी ती अभिनयरेखांची मोहक आणि हलती आकृती ज्याला दिसते त्याला म्हातारपणात देखील बालगंधर्व दिसतो.

बालगंधर्वांचा हा आतला पिंडच असामान्य कलावंताचा. जराजर्जर पहिलवान देखील बाजारात पिशवी घेऊन जाताना चालीतला असा काही डौल दाखवून जातो की, 'नमयतीव गतिर्धरित्रीम्' म्हणजे काय ते कळावे. हा आतला पिंडच ज्या वेळी ओथंबलेला नसतो, आतल्या आत निखाऱ्यासारखा फुललेला नसतो, त्या वेळी बाहेरचे देखणेपण मदतीला नाही येत ! देखणी माणसे मराठी रंगभूमीवर काय कमी होऊन गेली ? सुरेल आवाजात नटांनी टाळ्या काय कमी घेतल्या ? पण बालगंधर्व म्हणजे बालगंधर्वच !

वास्तविक बालगंधर्व हे नाव रंगभूमीवर कमावण्यापूर्वीच ते बालगंधर्व झाले होते. पुण्यातल्या एका प्राचीन प्लेगाच्या दिवसांतली ही कथा आहे. पुण्यातल्या बाबामहाराज पंडितांच्या पदरी असलेल्या वेदशास्त्रसंपन्न वेलेकरांचा नातू मोठा गोड गातो असा गवगवा झाला. गावाबाहेर झोपड्या पडल्या होत्या. लोकमान्यांचा निवास अशाच एका झोपडीत होता. केसरी कचेरीतल्या हौशी मंडळींनी झोपडीत गाणे केले. समोर लोकमान्य सिंहासारख्या फेऱ्या घालीत होते. दुसऱ्या दिवशी त्या पोरसवदा गायकाला कळले की, लोकमान्यांनी आपल्याला 'बालगंधर्व' या पदवीने केसरीत गौरविले आहे. पदवी देणाराही अलौकिक आणि घेणाराही. ह्या नराला नारायण हे पाळण्यातले नाव ठेवणारी मातापितरे आणि त्याचा स्वर कानी आल्यावर त्याला 'हा बालगंधर्व आहे' म्हणणारे बाळ गंगाधर, ह्या साऱ्यांच्या कानात त्या त्या क्षणी विश्वातल्या शुभंकर देवताच येऊन कुजबुजून गेल्या असाव्या !

('गणगोत' मधून पुनर्मुद्रित)

अनुवादकांकरिता—

वाङ्मय अनुवाद म्हणजे खरे तर संस्कृतींचेच भाषांतर.

युगवाणीतून विभिन्न संस्कृतींची ओळख अनुवादित वाङ्मयातून होणे युगवाणीस हवे आहे.

विभिन्न भाषेतील महत्त्वाच्या लेखनाचे अनुवाद मूळ लेखकाच्या परवानगीसहित पाठवावेत. अनुवादकविषयक लिखाणही.

अनुक्रमणिका

रविवार ता. २७ जून १९४८ रोजीं महाराष्ट्राच्या रंगभूमीवर गेलीं चाळीस वर्षे पूर्णचंद्राप्रमाणें तळपत असलेले नटसम्राट् श्री. नारायण श्रीपाद राजहंस ऊर्फ बालगंधर्व यांच्या वयाला साठ वर्षे पूर्ण होऊन त्यांना एकसष्टावें वर्ष लागलें. एकसष्टावें वर्ष ? अद्याप मुंबईच्या रंगभूमीवर 'एकच प्याल्यां'तील सिंधूची भूमिका पूर्वीच्याच कौशल्यानें आणि कारुण्यानें करित असलेल्या या नटसम्राटाला एकसष्टावें वर्ष लागलें म्हणतां ? होय, एकसष्टावें वर्ष लागलें. भर्तृहरीनें सहृदयांच्या मनाला सतत बोचणारीं जीं सात शल्यें वर्णन केलेलीं आहेत, त्यांपैकी एक शल्य 'गलितयौवना कामिनी' हें आहे. पण, त्या राजर्षीनें या आपल्या श्लोकांत 'कामिनी' हा जो शब्द योजलेला आहे, तो केवळ 'स्त्री'त्वाचा वाचक आहे, असें समजणें अरसिकतेचें होणार नाहीं काय ? 'काम' हा 'मनसिज' आहे; व म्हणून 'कामिनी' म्हणजे तरलकल्पनाशाली मानवी मनांतून आविर्भूत होणाऱ्या साऱ्या ललित कला ! त्या ललित कलांची केवळ मूर्तीच अशा बालगंधर्वांना एकसष्टावें वर्ष लागावें, जरेमुळें जर्जर झालेलें त्यांचें तें सुंदर शरीर, कलेचे नवनवोन्मेष प्रकट करावयाला अपात्र आणि असमर्थ ठरावें, यापरते रसिकांच्या डोळ्यांना, कानांना आणि मनांना बोचणारे दुसरें शल्य तें कोणतें ? सुप्रसिद्ध ब्रिटिश नटी मॅडम ॲलन टेरी हिची अशी गोष्ट सांगतात कीं, हॅम्लेट नाटकांतील तिचें ऑफेलियाचें उत्कृष्ट काम पाहून तिच्या त्या भूमिकेंतील रूपसंपदेवर लुब्ध झालेला एक तरुण

गतकालीन वाङ्मय
व भाषेचे दर्शन

ग. त. का. ली. न

बालगंधर्व

ग. त्र्यं. माडखोलकर

[सौजन्य : तरुण भारत, २९ जून १९४८]

उमराव मुद्दाम तिला भेटावयाला रंगपटात गेला असतां, त्या नटीनें तो तिच्या चूर्णगंधित हाताचें अधीरतेनें चुंबन घेत असतांनाच, त्याला हंसत हंसत म्हटलें, "मेहेरबान, आपण साठी उलटून गेलेल्या या वृद्धेच्या सुरकुतलेल्या हाताचें चुंबन घेण्यांत काय स्वारस्य आहे ?" त्यावर त्या फाकड्या तरुणाने, यत्किंचितहि खजील न होतां, तिला उत्तर दिलें, "मादाम, आपण आपल्या घरीं वृद्ध असाल; पण रंगपटांत आणि रंगमंचावर मात्र सदैव तरुणच आहांत !"

आणि, हें त्या उमरावाचें उत्तर कोणाला समर्पक, कोणाला मार्मिक वाटणार नाहीं ? नटाचें यौवन म्हणजे कधीं न कोमेजणारा कल्पवृक्षाचा फुलोरा, कधीं न काळवंडणारें अप्सरेचें सौंदर्य ! त्यांतून बालगंधर्वांना तर विधात्यानें जणुं नाट्य, संगीत, काव्य, चित्र आणि शिल्प या साऱ्या ललित कलांची एकरस मूस ओतून तिलोत्तमेप्रमाणें, ईर्ष्येनें निर्माण केलेलें ! शकुंतला (शाकुंतल), सुभद्रा (सौभद्र), सरोजिनी (मूकनायक), महाश्वेता (शापसंभ्रम), वसंतसेना (मृच्छकटिक), इंदिरा (प्रेमशोधन), भामिनी (मानापमान), देवयानी (विद्याहरण), रुक्मिणी (स्वयंवर), द्रौपदी (द्रौपदी) आणि सिंधु (एकच प्याला) या त्यांच्या गेल्या चाळीस वर्षांतल्या भूमिका ज्यांनी पाहिलेल्या आहेत, त्यांना बालगंधर्व हा केवळ एक नट, केवळ एक गायक किंवा केवळ एक सौंदर्याचा आदर्श नसून, नाट्य, संगीत, काव्य, चित्र आणि शिल्प या ललित कलांचे मूर्तिमंत निधान आहे,

अनुक्रमणिका

असें वाटलें असल्यास त्यांत नवल तें काय ? गंधर्व नाटक मंडळीची रंगभूमि म्हणजे जणू गंधर्वलोक. अमरावती आणि अलका यांचें सारें वैभव त्या रंगभूमीवर एकवटलेलें. बालगंधर्व म्हणजे त्या रंगभूमीची जणुं उर्वशी. त्या अस्तंगत रंगभूमीच्या नुसत्या स्मरणानें जीं सुरम्य चित्रें आज डोळ्यांपुढें एकामागून एक झरझरा येऊन जातात, त्यांचे रसरंग किती अनुपम, किती अविस्मरणीय आहेत ! आतां स्मृतिगत झालेल्या त्या चित्रांतलीं कोणकोणती दृश्यें म्हणून आठवावीत ? रस्त्यांत गडद अंधार पसरलेला आहे, आपल्या विट–चेटादि गणांसह कामान्ध शकार पाठीमागें लागलेला आहे आणि त्याला चुकवीत चपळाईनें पळणारी विचारी वसंतसेना चारुदत्ताच्या घराचें मागलें फाटक उघडें पाहून हळूच आंत घुसत आहे हे दृश्य आठवावें ? की विजा कडाडत आहेत, पावसाच्या सरी एकामागून एक कोसळत आहेत आणि तरी सुद्धा प्रियकराला भेटण्याच्या निर्धारानें त्या पावसांतून संगमोत्सुक वसंतसेना अभिसार करित आहे हें दृश्य आठवावें ? ' हा टकमक पाहो सूर्य रजनिमुख लाल लाल ' असे म्हणत फणकारतच रंगभूमीवर येणारी धनलोलुप भामिनी आठवावी ? की 'नाहि मी बोलत आतां ' असे उद्गार ठसक्यानें काढीत वेषभूषा करणारी रूपगर्विता भामिनी आठवावी ? ' मधुकर वन वन फिरत करी गुंजारवाला ' असें म्हणत उपवनांतून फिरणारी प्रणयोन्मत्त देवयानी आठवावी ? कीं 'घाला घाली प्रेमावरी काळ ' असे म्हणत दैत्यकुलाला जाळूं पाहाणारी शोकसंतप्त देवयानी आठवावी ? रंगभूमीवरील बालगंधर्वांचे कोणतें दर्शन अधिक मनोज्ञ, अधिक मादक समजावें ? " दादा, ते आले ना ! –" असें क्रुद्ध रुक्मीला कौतुकानें सांगत रंगभूमीवर धांवत येणाऱ्या हर्षोत्फुल्ल रुक्मिणीचें, " सखे, अग, ज्याला ' काम ' ' काम ' म्हणतात, तो कसा असतो ग ?" असा अल्लड प्रश्न पुंडरीकाची दृष्टभेट होण्यापूर्वी आपल्या सखीला विचारणाऱ्या मुग्ध महाश्वेतेचें, ' भोळि खुळीं गवसति जीं धनिक वणिक बाळें ' असा टोमणा संशयी आश्विनशेठला मारून हिणवणाऱ्या चतुर रेवतीचें किंवा ' मानस का वधिरावें ?"—असा करुण प्रश्न भावी संकटांच्या कल्पनेनें काळवंडलेल्या स्वतःच्या मनाला स्वतःच विचारणाऱ्या पतिनिष्ठ सिंधूचें ? आणि त्यांचे ' स्वगत ' तरी कोणतें अधिक मोहक मानावें ? मुखकमलावर येणारे केस मागें सारीत कचाशीं मनोमय संवाद करणाऱ्या देवयानीचें ? की स्वतःला गौळण कल्पून ' खडा मारायचा झाला, तर तो घागरीवर मारूं नका ' अशी विनवणी कृष्णसख्याला करणाऱ्या रुक्मिणीचें ? बालगंधर्वांच्या या निरनिराळ्या भूमिका, या भूमिकांतली तीं निरनिराळीं दृश्यें आणि त्या दृश्यांतून प्रकट झालेले निरनिराळे रस, राग आणि रंग हे पाहिल्यावर कोणीहि असेच म्हणेल कीं, हा नुसता नट नव्हे, नुसता गायक नव्हे, नुसता सौंदर्याचा पुतळाहि नव्हे; तर सर्व ललित कलांचें क्रीडास्थान, सर्व रामणीयकाचें निधान आहे !

पण, श्री. बालगंधर्व हे नट म्हणून जे इतके प्रभावी आणि यशस्वी झाले, ते केवळ ते रामणीयकतेचे निधान होते म्हणून नव्हे. त्यांच्या स्वाभाविक अद्वितीय रूपगुणांचा भाग जितका त्यांच्या या अनन्य यशांत आहे, तितकाच कलेच्या एकनिष्ठ उपासनेचाहि आहे, हे विसरून कसें चालेल ? किंबहुना, त्यांच्या स्वाभाविक रूपगुणांना असीम कलानिष्ठेची जोड मिळाल्यामुळेंच ते रंगभूमीवर सतत चाळीस वर्षे साम्राज्य गाजवूं शकले आणि महाराष्ट्राच्या नाट्याभिरुचीत त्यांनी रुचिर क्रांति घडवून आणली, हें उघड आहे. नाट्य म्हणजे केवळ तात्कालिक 'सोंग ' नव्हे किंवा केवळ तादात्म्याची 'समाधि ' नव्हे; तें ' सोंग ' असलें, तरी जिवंत असावयाला हवें, ती 'समाधि ' असली, तरी सास्मित असावयाला हवी,—याची जाणीव ठेवून रंगपटांत आणि रंगमंचावर वागणारा त्यांच्या-

सारखा दक्ष नट महाराष्ट्रांत सहसा आढळणार नाही. बालगंधर्वांच्या रंगपटांत आणि रंगमंचावर इतके आरसे लावलेले असत की, ते पाहून एकाद्या संस्थानिकाच्या आरसेमहालांत आपण प्रवेश केला आहे, असेंच कोणालाहि वाटावें ! पण हे निर्जीव आरसे जणुं त्यांच्या जिवंत कलानैपुण्याचे सदैव जागरूक असे संरक्षकच होते. प्रत्येक प्रवेशाच्या वेळीं, रंगपटावरील आरशांसमोर उभे राहून नवा साजशृंगार केल्यावर, तेथून रंगमंचावर येईपर्यंत दोन्ही बाजूच्या आरशांत स्वतःची जीं मोहक प्रतिबिंबें बालगंधर्व पहात, तीं जणुं त्यांना अशी ग्वाही देत असत कीं, "नटसम्राटा, रंगभूमीवरील हें तुझें पदार्पण रसिकांचीं हृदयें क्षणार्धांत काबीज करील !" आणि, प्रसंगानुसार विशिष्ट वेषभूषा करून त्यांनी रंगभूमीवर पाऊल ठेवतांच, प्रथम जो टाळ्यांचा कडकडाट आणि नंतर जी सोत्कंठ शांतता रंगमंदिरांत होत असे, ती या ग्वाहीची सत्यता सिद्ध करीत नसे काय ? कलेची जाणिवेनें आणि जागरूकतेने उपासना करणारा असा कलैकनिष्ठ नट इतका यशस्वी व्हावा, यांत काय नवल ? आपल्या या कलानिष्ठेच्या जोरावर जसे बालगंधर्वांनी लाखों रुपये मिळवले, तसेच कलेचें कोडकौतुक पुरवण्यासाठीं लाखों रुपये उधळलेहि. रुक्मिणीसारख्या त्रिभुवनसुंदरीचा अंगराग पिटमध्यें बसलेल्या प्रेक्षकापर्यंत दरवळत जावा, म्हणून शंभर रुपये तोळा दराचें अत्तर घेऊन तें आपल्या वस्त्राभरणांना प्रयोगाच्या वेळीं चोपडण्यांत बालगंधर्वांची ही विलक्षण कलानिष्ठाच व्यक्त झालेली नाहीं काय ? त्यामुळें, गंधर्व नाटक मंडळी निघाल्यापासून त्यांच्यावर जरी पैशाचा अक्षरशः पाऊस पडला, सार्वजनिक कार्यांना जरी हजारों रुपयाच्या देणग्या त्यांनी दिल्या आणि त्यांच्या पदरचे सारे कलावंत जरी सधन झाले, तरी ते स्वतः मात्र कोरडे आणि अजूनहि कर्जबाजारीच राहिलेले आहेत. आपल्या या कधींहि न फिटणाऱ्या कर्जाविषयीं बोलतांना प्रस्तुत लेखकाला ते एकदां म्हणाले होते की, "आमचं कर्ज हा आमच्या नशिबाचा एक योग आहे, देवा ! डोंगरावर कितीहि पाऊस पडला, तरी तो स्वतः शेवटीं कोरडाच रहातो, न् त्याच्यापासून निघालेल्या नद्या मात्र खालची जमीन पिकवतात. तसा प्रकार आहे आमच्या द्रव्ययोगाचा !"

आणि म्हणूनच गेल्या पन्नास वर्षांत, कै. गणपतराव जोशी, श्री. गणपतराव बोडस, श्री. केशवराव दाते, श्री. चिंतामणराव कोल्हटकर यांच्यासारखे पुरुष नट, कै. भाऊराव कोल्हटकर, कै. पोतनीस, कै. भाटे, श्री. सावकार यांच्यासारखे स्त्रीभूमिका करणारे नट आणि कै. नानासाहेब जोगळेकर, कै. केशवराव भोसले, मास्टर दीनानाथ, कै. बापूराव पेंढरकर, श्री. शंकरराव सरनाईक यांच्यासारखे गायक नट रंगभूमीवर चमकून गेलेले असतां, महाराष्ट्राने 'नटसम्राट' ही पदवी देऊन फक्त एकट्या बालगंधर्वांनाच रंगभूमीच्या साम्राज्याचा मूर्धाभिषेक केला. आकाशांत असंख्य चांदण्या रोज चमकत असतात. पण त्यांच्यामुळे काही रात्रीला कोणी 'चांदणी' म्हणत नाही; तर तिच्या सुनील निटिलावर ज्या वेळी चंद्र तळपत असतो, त्याच वेळी तिला चांदणी रात्र म्हणतात ! जोश्यांसारखे उत्कृष्ट नट, भोसल्यांसारखे पराक्रमी गायक किंवा पोतनिसांसारखे स्त्रीभूमिका करणारे स्वरूपसुंदर नट महाराष्ट्रांत अनेक होऊन गेलेले आहेत आणि पुढेंहि होतील. पण नाट्य, संगीत आणि सौंदर्य यांचा मूर्तिमंत संगमच असा नट मराठी रंगभूमीच्या जन्मापासून बालगंधर्व हा एकच झाला ! जणु शापभ्रष्ट उर्वशीच त्यांच्या रूपाने महाराष्ट्रात अवतीर्ण झाली आणि तिने आपल्या लालित्याने मराठी रंगभूमीवर गंधर्वलोक निर्माण केला. त्यांच्या वयाच्या अकराव्या वर्षी लो. टिळक यांनी त्याचें गाणें ऐकून जेव्हां त्यांना कौतुकाने 'बालगंधर्व' ही पदवी दिली, तेव्हां हा चिमुरडा 'बालगंधर्व' या राकट, रुक्ष महाराष्ट्रात आपल्या कोमल कंठाच्या कमनीय किमयेने खरोखरीच गंधर्वलोक निर्माण

करील, अशी कल्पनाहि त्यांच्या उग्र मनाला शिवली नसेल. पण लोकमान्यांनी सहजस्फूर्तीनें दिलेली ती पदवी बालगंधर्वांनी आपल्या कर्तृत्वाने आणि कीर्तीनें अक्षरश: खरी करून दाखवली. त्यांचें सौंदर्य महाराष्ट्राच्या डोळ्यांत बिंबलेलें आहे, त्यांचें संगीत महाराष्ट्राच्या कानांत कोंदलेले आहे आणि त्यांचें नाट्य महाराष्ट्राच्या हृदयांत ठसलेलें आहे. म्हणूनच या साऱ्या पूर्वस्मृतींच्या प्रेमभरानें महाराष्ट्र, बालगंधर्वांची आज साठी उलटून गेलेली असतांनाहि, त्यांच्या स्त्रीभूमिका सहृदयतेने पहातो. अशा या अलौकिक प्रतिभाशाली भूगंधर्वाला गेल्या रविवारीं एकसष्टावें वर्ष लागलें असलें म्हणून काय झालें ? त्याचें सौंदर्य, संगीत आणि नाट्य अमर आहे, त्याच्या यौवनाची स्मृति आणि कीर्ति अजर आणि अविनाशी आहे. जणुं पुरूरवा आणि अर्जुन यांना युगांच्या अंतरानेहि मोहित करणाऱ्या उर्वशीचें चिरयौवन ! त्या यौवनाचीं एकाहून एक मोहक स्मृतिचित्रें त्यांच्या या एकसष्टाव्या वाढदिवशीं महाराष्ट्राने पुन:पुन्हा भरल्या डोळ्यांनीं न्याहाळून पहावींत आणि त्या वृद्ध नटसम्राटाला कृतज्ञतेचा करभार द्यावा, हें स्वाभाविक नाहीं काय ? ■

" ....श्री. बालगंधर्व हे पुरुषाच्या जन्माला आलेले असल्याकारणानेच त्यांच्या वाट्याला दैवाच्या विचित्र लहरीमुळे आलेले स्त्रीसदृश सौंदर्य महाराष्ट्राला सतत छत्तीस वर्षे डोळे भरून पहाता आले. नाही तर, ते सौंदर्य एखाद्या संस्थानिकाच्या अंत:पुरात किंवा लक्ष्मीपुत्राच्या विलासमंदिरात बंदिस्तीत काळ कंठीत कोमेजून, करपून, कोळपून गेले असते. "

(ग. त्र्यं. माडखोलकर – व्यक्तिरेखा)

हर्षदा
दवे

वैदर्भीयांचे संस्कृत नाट्यवाङ्मयातील योगदान

प्राचीन काळापासून रूपक हे जनमानसाच्या मनोरंजनाचे एक लोकप्रिय साधन म्हणून प्रसिद्ध आहे. शेकडो कवींनी आपले बुद्धिवैभव, आपली प्रतिभा खर्च करून तितक्याच अभिरुचिपूर्वक अफाट नाट्यवाङ्मय निर्माण केले आहे. त्यापैकी शेकडो नाट्यग्रंथांना प्रकाशनाचे सौभाग्य लाभले आहे, तर कित्येक हस्तलिखित अवस्थेत प्रकाशनाची वाट पाहत आहेत, शिवाय, अनेक कारणांनी काळाच्या उदरात जे गडप झाले त्यांची तर गणनाच करता येणे शक्य नाही. जे नाट्यग्रंथ प्रकाशात आले आहेत, त्यावर आजपर्यंत अनेकांनी आपल्या प्रतिक्रिया दर्शविल्या आहेत. पण जे नाट्यग्रंथ हस्तलिखित स्वरूपात आहेत, ज्याकडे समाजाचे दुर्लक्ष झाले आहे, त्यावर प्रकाश टाकणे हे आजच्या रसिक पिढीचे कर्तव्य आहे, असे मी मानते. अशाच एका अप्रसिद्ध कवीच्या हस्तलिखित स्वरूपात उपलब्ध असलेल्या एका नाटिकेचा मी आपणास परिचय करून देणार आहे. त्यापूर्वी त्यांचा थोडक्यात परिचय करून घेणे अगत्याचे आहे.

कवी परिचय गंगाधर कवी हे १९ व्या शतकातील नागपूरचे एक उल्लेखनीय कवी. १८ व्या शतकाच्या उत्तरार्धात यांचे आजोबा गणेश शास्त्री जोशी हे मंगरूळहून (बुलढाणा जिल्हा) नागपुरात आले. म्हणून पुढे त्यांना मंगरूळकर म्हणून ओळखू लागले. गंगाधर कवींचा जन्म इ. स. १८१५ मध्ये झाला असून, त्यांचा मृत्यू इ. स. १८६९ साली नागपुरात झाला. त्यांनी संस्कृत भाषेत तसेच मराठी भाषेत बरीच ग्रंथरचना केली. त्यापैकी केवळ १८ ग्रंथ नागपुर विद्यापीठाच्या हस्तलिखित विभागात सर्वश्री दे. गो. लांडगे व डॉ. वि. वा. करंबेळकर यांच्या मदतीने सुरक्षित आहेत. या १८ ग्रंथांमध्ये १५ संस्कृत भाषीय व तीन मराठी भाषीय ग्रंथ आहेत यात काव्य, चम्पूकाव्य, स्तोत्रकाव्य, रूपक, उपरूपक, प्रकरण ग्रंथ यांचा समावेश होतो. त्यांना काही काळपर्यंत तत्कालीन श्रीमंत (तसेच विद्वत्तेचे पूजक) दाजिबा बुटी, सरदार चिमणाजी आवाजी देशमुख तसेच महाराज जानोजी भोसले यांचा आश्रय होता. गंगाधर कवी हे एक व्युत्पन्न कवी होते. एका यशस्वी कवीला आवश्यक असलेले इतर शास्त्रांचे म्हणजेच साहित्यशास्त्र, ज्योतिष शास्त्र, न्यायशास्त्र, धर्मशास्त्र, रत्नशास्त्र, संगीतशास्त्र, लोकशास्त्र यांचे ते उत्तम ज्ञाते होते, याचा प्रत्यय त्यांच्या ग्रंथावरून येतो. ते श्रीविद्येचे परमउपासक होते. त्यांचा लेखनकाल साधारणतः इ. स. १८३२ ते इ. स. १८६४ च्या दरम्यान असल्याचा उल्लेख त्यांच्या काही ग्रंथांच्या शेवटी नमूद केलेल्या काळावरून आपणास कळतो. कवीने कर्पूरवीटिका ही एकमेव नाटिका लिहिली असून तिचा रचनाकाळ इ. स. २३-५-१८५४ हा आहे. कवी परिचयानंतर या नाटिकेचे स्वरूप थोडक्यात आपण पाहू या.

नाटिकेचे स्वरूप : या हस्तलिखिताची पृष्ठ संख्या ९४ आहे. ही नाटिका चार अंकात आकारलेली असून, त्या अंकांची नावे पुढीलप्रमाणे आहेत.

१. आराम प्रस्थान
२. चंद्रिका मृगांक
३. चंद्रिका प्राप्ती
४. नगर प्राप्ती

या नाटिकेतील संवाद बहुतेक वृत्तबद्ध स्वरूपाचे

आहेत. केवळ काही सूचना एखाद्या वाक्यात मधून मधून आलेल्या आढळतात.

नाटिकेचे कथानक : सूत्रधाराद्वारे प्रस्तावना आटोपल्यावर नाटिकेच्या प्रथम दृश्यात रङ्गभूमीवर विदूषकाचा प्रवेश होतो. तो नाटिकेची पार्श्वभूमी प्रेक्षकांसमोर मांडतो, ती अशी. पुष्करपुरचा राजा मृगांक हा आपल्या सम्राटाकडे वार्षिक खंडणी देण्याच्या उद्देशाने आला आहे. गेल्या दीड महिन्यापासून तो इथे आहे. काम आटोपले आहे, पण अजून त्याला सम्राटाकडून परत जाण्याची परवानगी मिळालेली नाही. वर्षाऋतुला प्रारंभ झाला आहे. तो प्रियजनांच्या विरहाने बेचैन झाला आहे. आपल्या प्रियमित्राला खूष करण्यासाठी म्हणून वंशीरव सम्राटाच्या प्रधानामात्याकडून आठ दिवसात परत जाण्याची परवानगी मिळवून देण्याचे आश्वासन, तसेच पुष्करपुराहून राणी रोहिणीचा निरोप घेऊन आलेल्या सेवकाकडून पत्र घेऊन वंशीरव अस्वस्थ अशा मृगांकाकडे येतो. त्यास सर्व निरोप सांगून, स्वतःच्या मनातील एक संशय पण तो त्याच्याजवळ सांगतो, की "सम्राटांची एकमेव अत्यंत सुंदर कन्या चंद्रिका अजून अपरिणीता आहे, तर बहुतेक त्याच कारणास्तव आपणास महाराजांकडून परवानगी मिळण्यास विलंब होत असावा." असे सांगून तो तिच्या सौंदर्याचे त्याच्यासमोर वर्णन करतो. यामुळे मृगांकाला तिच्याबद्दल आकर्षण वाटू लागते. तितक्यात राजकन्या चंद्रिका आपल्या सखींसह प्रमोदोपवनात मनोविनोदार्थ जात असल्याची बातमी नेपथ्यातून कळते. तेव्हा या सुसंधीचा फायदा घेण्यासाठी म्हणून मृगांक आणि वंशीरवही त्यांच्या पाठोपाठ प्रमोदोपवनाकडे निघतात.

दुसऱ्या अंकात राजकन्या चंद्रिका उपवनाकडे आपल्या सखींसह जात असताना मार्गात ती मृगांकावर अनुरक्त असल्याची वार्ता सखींच्या आपसातील विनोदातून कळते. तितक्यात एक प्रसंग असा घडतो की त्यात मधुकर नावाच्या एका पात्राला मृगांक सढळ हाताने आर्थिक मदत करतो. या प्रसंगातील मृगांकाच्या औदार्यावर चंद्रिका अधिकच लुब्ध होते. यानंतर त्या मुली उपवनात पोहचतात. संध्याकाळची वेळ असते. तेथे त्या विविध खेळ खेळतात. मृगांक व वंशीरव हे लपून यांचे खेळ व विनोद पाहतात. राजा मृगांक चंद्रिकेला पाहून तिच्यावर अधिकच मोहित होतो. तेव्हा वंशीरवाच्या युक्तीने त्या दोघांची भेट घडून येते. मृगांकाचे आतिथ्य कर्पूरवीटिकेने (राजेशाही विडा) करते, ती तो विडा त्यास सादर करीत असताना त्यातून आपले मनोगत अभिनयपूर्वक व्यक्त करते. तिचा आशय राजा मृगांक व चतुर वंशीरवाच्या ध्यानी लगेच येतो. संधी साधून वंशीरव चंद्रिकेच्या सखींना अन्यत्र घेऊन जातो. या दोघांना इकडे एकान्त लाभल्यामुळे एकमेकांना समजून घेऊन ते गांधर्व पद्धतीने विवाह करून घेतात. नंतर वंशीरवादी मंडळी परत आल्यावर सर्व स्वस्थानी परत जातात.

तिसऱ्या अंकात प्रवेशकाद्वारे दौवारिकाकडून सम्राटाकडून मृगांकाला सकाळी राज्यसभेत उपस्थित होण्याचा आदेश आला असल्याचे कळते. त्यानुसार राजा मृगांक आपल्या चतुरंगसेनेसह आपल्या चतुर मित्रासह गगनपुराचे अवलोकन करीत करीत महाराजांच्या दरबारात पोहचतो. तेथे काल रात्री राजकन्या चंद्रिका मृगांकाचा गान्धर्व विवाह झाल्याची, तसेच आता सर्वांसमक्ष महाराज हा विवाह विधिवत संपन्न करतील, अशी घोषणा करण्यात येते. तितक्यात महाराज मयूखपाल आपल्या पत्नीसह व कन्येसह प्रवेश करतात. चंद्रिका मृगांक यांचा विवाह संपन्न होतो. त्या ठिकाणी कन्येसह अर्धराज्य तसेच आपल्या राज्यात परत जाण्याची सहर्ष परवानगी देत असल्याची घोषणा महाराज करवितात.

चौथ्या अंकात सर्व पुष्करपुराच्या वेशीवर येऊन पोहचले असल्याचे दृश्य आहे. राजा मृगांक स्वतः राणी चंद्रिका व मित्र वंशीरवासह ग्रामदेवतेच्या मंदिरात दर्शनार्थ थांबतो, व इतर सर्वांना नगरात प्रवेश करण्याचा आदेश देतो. आपण दुसरा विवाह केल्यामुळे आपली ज्येष्ठाराणी रोहिणी आपल्यावर निश्चितच रागावली असेल, आणि तिच्या दुःखाने चिडलेले तिचे वडील कश्यपऋषी नक्कीच आपल्याला शाप देतील, हे भय त्याच्या मनात होते, म्हणून तो विदूषकाला

राणी रोहिणीची समजूत घालण्याकरिता पाठवितो, पण ती त्याला धुडकावून लावते. तेवढ्यात दुसऱ्या अंकातील मृगांकाचा हितैषी मधुकर कश्यपऋषी कडून या विवाहाला आपली संमती असल्याची आशीर्वाद पत्रिका घेऊन येतो तेव्हा सर्व जण अन्तपुरात जातात. राणी रोहिणीचाही राग दूर होतो, व सर्व एकत्र येऊन आनंदाने हेमगौरीचे पूजन करतात.

हा झाला या नाटिकेचा सारांश. नायक नायिकेचे प्रेम जुळून येण्याकरिता कवीने विडयाचा सूचक वस्तु म्हणून प्रयोग केला आहे. या राजेशाही विडयाला कवीने कर्पूरवीटिका म्हटले आहे. कथानकाच्या दृष्टीने हा प्रसंग कवीला महत्त्वपूर्ण वाटला असावा त्यावरून त्यांनी आपल्या नाटिकेचे नाव कर्पूरवीटिका ठेवले.

नाट्यशास्त्रीय दृष्ट्या नाटिकेचे अवलोकन :

नाटिकेचे शास्त्रीय लक्षण : नाटिकेचे कथानक कविकल्पित असावे ही चार अंकात विभागलेली असावी. तिचा नायक धीरललित असावा. नाटिकेत दोन नायिका असाव्यात. दोघी राजकुलोत्पन्ना असून त्यापैकी एक मुग्धा जिच्यात प्रेम नुकतेच अंकुरित झाले आहे अशी असावी, तर दुसरी प्रौढा, मानिनी असावी, दोघींच्या ठिकाणी विनय, लज्जा, गांभीर्यादी गुणांचे असणे आवश्यक आहे.

वरील लक्षणानुसार या नाटिकेचे परीक्षण केले असता एखादा अपवाद वगळल्यास इतर सर्व लक्षणे या नाटिकेत तन्तोतन्त उतरलेली दिसतात. यातील अपवाद म्हणजे प्रौढा नायिका ही राजकुलोत्पन्ना नसून ऋषिकन्या आहे. तसेच नायक नायिकेचा विवाह आधी होतो व नंतर ज्येष्ठाराणीची आडकाठी येते. एवढे वगळल्यास जणू शास्त्रीय लक्षणांना समोर ठेवूनच कवीने हिची रचना केली आहे.

नाटिकेचा प्रस्तावना प्रकार

ज्या ठिकाणी सूत्रधाराद्वारे प्रयुक्त वाक्याच्या उच्चारणापूर्वक तसेच त्याच्या अर्थाचे अनुशीलन करीत पात्र प्रवेश म्हणजे कथोद्घात हा प्रस्तावना प्रकार म्हणता येईल याच प्रकारच्या प्रस्तावनेचा कवीने या ठिकाणी उपयोग केला आहे.

नाटिकेतील पंचसंधीची योजना

ज्या ठिकाणी कथानकाचा उपोद्घात होतो त्याला मुखसंधी म्हणतात. विदूषकाकडून महाराज मयूखपालाची एक सुंदर व सुशील अशी चंद्रिका नावाची कन्या अपरिणीता असल्याची बातमी कळताच नायक मृगांकाला स्वजनांपासून दुरावलेल्या त्याच्या हृदयाला एक नवीनन दिशा प्राप्त होते या ठिकाणी मुखसंधी आहे.

कथानकाला गती मिळते त्या भागाला प्रतिमुखसंधी म्हणतात. दुसऱ्या अंकात नायक नायिकेचे परस्परावलोकन होऊन एकमेकांची मने जाणून गांधर्वपद्धतीने विवाहबद्ध होणे, येथे प्रतिमुख संधी आहे.

चौथ्या अंकाच्या प्रारंभी फलप्राप्ती झाली म्हणता म्हणता त्यात व्यत्यय निर्माण होतो आणि त्याचा निरास करण्याकरिता नायकाला पुन्हा प्रयत्न करावे लागतात याठिकाणी गर्भसंधी आहे.

याच अंकात मधुकर नामक पात्राच्या प्रवेशाने जी हकिकत सर्वांना कळते यावरून त्यांची समस्या दूर होते. याठिकाणी अवमर्श संधी आहे. तसेच अंकाच्या शेवटी ज्येष्ठाराणी प्रसन्न होते व नव वरवधूचे स्वागत करते व सर्व आनंदाने एकत्र येतात. याठिकाणी निर्वहण संधी आहे.

नाटिकेतील प्रमुखपात्रांचे चरित्र चित्रण

पुरुषपात्रे : मृगांक [नायक]– या नाटिकेचा नायक मृगांक असून हा पुष्करपुरचा राजा असून सम्राट मयूखपालाचा मांडलिक आहे. हा तरुण आणि देखणा आहे. हा धीरललित प्रकृतीचा नायक आहे. मनाची मृदुता, विविध कलांबद्दल आसक्ती, राज्यकारभारात विशेष लक्ष न घालणे हे तीनही गुण मृगांकाच्या ठिकाणी प्रकर्षाने जाणवतात. याठिकाणी एक मुद्दा लक्षात घेण्याजोगा वाटतो की नायक हा पूर्णपणे परावलंबी आहे. आपल्या राज्यात परत जाण्यास परवानगी मिळत नाही तेव्हा तूच काहीतरी उपाय कर, पुष्करपुराहून राणीची चिठ्ठी आली आहे तर ती देखोल तूच वाच, चंद्रिका आवडली आहे तर तिच्याशी भेटही तूच घडवून आण, शेवटी दुसऱ्या विवाहामुळे ज्येष्ठराणी रोहणी रागावली आहे तर तूच तिची समजूत घाल; या सर्व भूमिका त्याच्या परावलंबीपणाच्या सूचक आहेत.

सुंदर युवतीबद्दल आकृष्ट होणे हा त्याचा स्वभाव असला तरी त्यामुळे निर्माण होणाऱ्या प्रसंगांना तोंड देण्याचे साहस मात्र त्याच्यात दिसत नाही. एकंदर तो विदूषकाच्या हातातील कळीच्या बाहुल्यासारखा प्रतीत होतो कारण कोणतेच कार्य तो आपल्या मनाने करताना दिसत नाही.

विदूषक : वंशीरव हा नायकाचा कार्यान्तिर-सचिव, मित्र, सहायक आहे. हा जणू या नाटिकेचा सूत्रचालक आहे असे एकूण पाहिल्यावर आपणास वाटते. नाटिकेचे जे कथानक घडून आले तेच मुळी विदूषकाच्या कल्पनेचे फळ. नायक नायिकेचे मीलन हे विदूषकामुळेच घडून आले.

या नाटिकेचा कर्ता हा ब्राह्मण असल्याकारणाने तसेच संस्कृत पंडित असल्याकारणाने विदूषकाची भाषा संस्कृतच स्वीकारली आहे. तसेच नाटकातील भाषाविधानाचा संबंध एकाप्रकारे प्रत्यक्ष सामाजिक परिस्थितीशी आहे. विदूषकाची संस्कृत-भाषा ही तत्कालीन वस्तुस्थितीचे आणि वास्तववादाचे फळ आहे. काही ठिकाणी तो आपल्याला हासवितो तर कधी कधी आपल्या बुद्धिचातुर्याने प्रेक्षकांच्या कौतुकास पात्र होतो.

त्याचप्रमाणे काही विनोद सहेतुकही वाटतात. पुढील विनोदात त्याचे श्रीमंत व राजे लोकांच्या अत्यंत सुखी व परावलंबी जीवनावर समयानुरूप खरखरीत टीका केलेली दिसते. एके ठिकाणी विदूषक म्हणतो.

'काय या श्रीमंतांना म्हणावे ! माझी अशी अवस्था (चिखलाने माखलेला) असताना यांना उपहास सुचत आहे. पण त्यांचे ही उचितच आहे. हे श्रीमंत समर्थ असतानाही सेवकाचा आधार घेतात. बोलण्यात समर्थ असतांनाही त्यांच्यातर्फे आम्हालाच बोलावे लागते. इतर पाहात असूनही दुर्लक्ष करतात व आम्हा सारख्या दरिद्री सेवकाचा उपहास करीतात ही सर्व लक्ष्मीची करामत आहे!'

श्रीमंत लोकांचे चोचले पुरवीत असतांना त्यांच्या पदरी असलेल्या निर्धन ब्राह्मणाची कशी अवस्था असते हे दर्शविणारे पुढील वाक्य पुरेसे आहे.

विदूषक : मित्रा हे पत्र देखील मीच वाचायचे काय ? गुरुने शिकविलेले ज्ञान तू विसरलास का ? की बैलाप्रमाणे माझ्यावर कामाचे ओझे लादतच जात आहेस. असो आण मी वाचतो.

श्रीमंताकडे काम करणाऱ्या लोकांची अवस्था एखाद्या प्राण्यासारखी दयनीय आहे हे कवीला या संवादातून सूचित करावयाचे आहे.

प्रत्येक गोष्टीकडे विनोददृष्टीने बघणे हा त्याचा स्थायीभाव आहे. या प्रवृत्तीचा उपयोग आपले कार्य साधून घेण्याकडे करून घेण्यात त्याचा हातखंडा दिसतो. एकंदर विदूषक हा नाटिकेचे एक महत्त्वाचे पात्र आहे.

स्त्रीपात्र : या नाटिकेची नायिका ही सम्राट मयूखपालाची एक मात्र रूपवती कन्या आहे. ही मुग्धा नायिका आहे. जिने नुकतेच यौवनात पदार्पण केले आहे, जिच्या मनात कामोन्मेषाला आरंभ झालेला आहे. जी लज्जाशील आहे. अशा नायिकेला साधारणत: मुग्धा नायिका म्हटले आहे. चंद्रिका ही याच प्रकृतीची राजकन्या आहे. ती मृगांकावर अनुरक्त झाली असूनही संकोचामुळे ती आपल्या मैत्रिणींना देखील सांगू शकत नाही पण ती चतुर आहे हे आपणास ती ज्या खुबीने मृगांकाच्या आतिथ्य सत्कारप्रसंगी अभिनयपूर्वक कर्पूरवीटिकेतून आपला प्रणयभाव व्यक्त करते यावरून प्रतीत होते. पहिल्या अंकात तिच्या नामाचा केवळ उल्लेख आला आहे. दुसऱ्या अंकात ती रंगभूमीवर येते. तिसऱ्या व चौथ्या अंकात ती केवळ नाममात्र रंगभूमीवर उपस्थित आहे. यावरून तिच्या अभिनयाला कवीनेच विशेष महत्त्व दिलेले दिसत नाही.

निष्कर्ष : कैशिकी वृत्ती प्रधान या नाटिकेची फलश्रुती राज्यलक्ष्मीसह नायिका प्राप्ती ही होय. या ठिकाणी नायकाला राज्यलक्ष्मी ही आजच्या भाषेत हुण्डयाच्या स्वरूपात मिळालेली दिसते. या नाटिकेचा परिचय करून घेत असताना गंगाधर कवीच्या नाट्यप्रतिभेचा आपणास अचूक प्रत्यय येतो. उपेक्षेच्या अंधारात दडलेल्या आपल्या विदर्भातील अगदी अलिकडच्या या प्रतिभावान कवीच्या या नाट्यकृतीचा परिचय करून देत असताना मला अत्यंत आनंद वाटत आहे. असे चतुरस्र कवीरत्न आपल्या विदर्भात निपजले ही आम्हा वैदर्भीयांच्या दृष्टीने एक अभिमानास्पद बाब आहे. ■

अनुक्रमणिका

मनोज
तायडे

ऐतिहासिकतेच्या संदर्भात 'नीरो'

इतिहास आणि ऐतिहासिक साहित्य यांच्या संदर्भात मराठी वाङ्मयक्षेत्रात आजवर अनेकदा चर्चा झाली. साहित्यकृतीचे आणि इतिहासाचे संबंध कसे असावेत. ऐतिहासिक सत्यापासून ललित साहित्यकृतीने फारकत घेतली असेल किंवा यांच्यातील परस्पर संबंधाचा तोल ढळला असेल तर साहित्याच्या, साहित्यातील सौंदर्याच्या अंगाने कुठले प्रश्न निर्माण होतात; अशा साहित्यकृतीत कोणती शबलस्थाने प्रत्ययाला येतात. ऐतिहासिक ललित साहित्यकृती ऐतिहासिक घटनानिष्ठ सत्यापासून दूर गेली तर रसिकांच्या आस्वादन-प्रक्रियेत कसे रसविघ्न निर्माण होते. आणि सगळ्यात महत्त्वाचे म्हणजे अशा सत्याकडे पाठ फिरविणाऱ्या कलाकृतींना ऐतिहासिक कलाकृती हे बिरुद प्राप्त करण्याचा काही अधिकार आहे काय ? (उदा. घाशीराम कोतवाल इत्यादी.) या सर्व प्रश्नांसंबंधी महाराष्ट्रात अनेकवार चर्चा झाली आहे आणि होत राहणार आहे.

या लेखात हे सारे मुद्दे पुन्हा एकदा विस्ताराने चर्चेला घेण्याचे प्रयोजन 'नीरो' हे वसंत वरखेडकर यांनी लिहिलेले नाटक. आधुनिक मराठी रंगभूमीवर ज्या काही थोडया शोकांतिका सादर झाल्या त्या मालिकेमध्ये 'नीरो' या नाटकाला स्थान द्यावे लागेल. मे ८४ मध्ये कॉन्टिनेंटल सारख्या मातब्बर प्रकाशन संस्थेने प्रकाशित केलेल्या या नाटकावर अजूनपर्यंत फारशी समीक्षा झाली नाही हे सत्य आहे.

वसंत वरखेडकरांनी या नाटकाची उभारणी एका विख्यात म्हणीवर केली आहे :

"रोम जळतय् आणि नीरो फीडल वाजवतोय" आणि या नाटयाचा नायक आहे प्रसिद्ध रोमन सम्राट नीरो !

रोमन सम्राट नीरो या व्यक्तिमत्त्वाविषयी इतिहासात अनेक प्रवाद प्रचलित आहेत. वादग्रस्त ठरावे असेच हे व्यक्तिमत्व असल्याचे इतिहासात चितारल्या गेलेल्या त्याच्या व्यक्तिरेखेवरून लक्षात येते. सम्राटपदी पोहोचलेला आणि त्या पदाचा आपल्या आकांक्षेसाठी स्वैर उपयोग करू पाहणारा नीरो आपले लक्ष वेधून घेत असतानाच त्याचे कलावंत मन आपल्याला भुरळ घालते. त्यामुळेच वसंत वरखेडकर यांनी आपल्या नाटकात रंगवलेला 'नीरो' नाटकाच्या आरंभापासून मनात प्रश्न निर्माण करीत जातो. आणि नाटक संपल्या-नंतरही प्रश्न अनुत्तरितच राहतात.

वरखेडकरांनी साकार केलेली नीरोची व्यक्ति-रेखा ही कलावंत नीरोची व्यक्तिरेखा असून इतिहासात आढळणाऱ्या नीरोचे दर्शनच येथे घडत नाही. ऐतिहासिक सत्याला बगल देऊन वाङ्मयीन कलाकृती निर्माण करणाऱ्या वरखेड-करांनी एक निश्चित सूर मनाशी लावून त्या आधारे नाटक फुलविले असले तरी ऐतिहासिक दृष्टया मूल्यमापन करतांना वरखेडकरांचा नीरो विसंवादी वाटतो. या व्यक्तिरेखेबाबत असे कां व्हावे ? ललित लेखकांचे कलास्वातंत्र्य मान्य केल्यानंतरही मूळ ऐतिहासिक स्थूल घटनांना नाकारून निर्माण झालेल्या कलाकृतीला ऐतिहा-सिक कलाकृती म्हणता येईल काय ? असले प्रश्न एका पातळीवर निर्माण होत असतानाच, दुसऱ्या पातळीवर, 'नीरोच्या' मलपृष्ठावर म्हटल्या-प्रमाणे, हे एक राजकीय नाटक असले तरी,

अनुक्रमणिका

नाटयांतर्गत सुसंगतीची उणीव, राजकीय रूपकाला अपेक्षित चपखलतेचा अभाव आणि लेखनाच्या मूळ प्रेरणेबाबत लेखकाच्या मनात उडालेला गोंधळ या घटकांमुळे 'नीरो'चा परिणामकारक ठसा मनावर उमटत नाही. शेवटी ऐतिहासिक ललित कलाकृती आणि राजकीय रूपकनाटय या दोन टोकांच्या दरम्यान अपूर्णावस्थेत या कलाकृतीचा प्रवाह गोठतो.

हे असे कां व्हावे ? या प्रश्नाचा विचार करण्याअगोदर ललित लेखक ऐतिहासिक ललित कलाकृतीची निर्मिती का करतो, यासंबंधी विचार करावा लागेल. ललित लेखक या भूतकाळातल्या सगळया घडामोडी काही एक हेतू मनात धरून अभ्यासत असतो, राष्ट्राच्या उभारणीसाठी स्फूर्तिदायक इतिहास किंवा असे अनेक हेतू : पूर्वजांविषयी अभिमान–या अभिमानाला पोषक म्हणून इतिहास–अशा इतिहासाच्या अभ्यासामागे अनेक प्रेरणा असतात. आणि याच प्रेरणेतून तो ऐतिहासिक कलाकृतीची निर्मिती करीत असतो. विकट व आणिबाणीच्या प्रसंगी राष्ट्रपुरुषाचे धैर्य वाढविण्यासाठी, हौतात्म्याविषयी त्याच्या मनात आदर उत्पन्न करण्यासाठी पूर्वजांच्या पराक्रमाच्या व हौतात्म्याच्या कथा अधिक रंगवून ललित लेखक आपल्यासमोर मांडत असतो. (उदा. इथे ओशाळला मृत्यू). कधीकधी एखाद्या युगपुरुषाविषयी नितांत आदर त्याचेजवळ असतो. या प्रेरणेतूनही ऐतिहासिक कलाकृतीची निर्मिती होत असते. मराठी वाङ्मयावर शिवाजी महाराजांच्या लोकोत्तर चरित्राने अशीच भुरळ घातलेली आढळते. यापेक्षा एक वेगळे कारणही ऐतिहासिक ललित कलाकृतींच्या निर्मिती अंगाने संभवते ते असे–विशिष्ट राजकीय परिस्थितीमध्ये, राज्यकर्त्यांची काही धोरणं चुकीची असतील; जनतेच्या मनात त्या राजवटीविषयी क्षोभ असेल तरी तो सरळसरळ व्यक्त करता येत नाही. कारण दडपशाहीचा वरवंटा फिरण्याचा संभव असतो.–अशावेळी समाजमनाला विशिष्ट दिशा देण्याच्या हेतूने लेखक राजकीय रूपकाचा आधार घेत असतो. ही रूपकं बहुधा ऐतिहासिक किंवा पौराणिक असतात. उदा. स्वातंत्र्यपूर्व काळात काकासाहेब खाडिलकरांनी लिहिलेले 'कीचकवध' हे नाटक. याही प्रेरणेतून निर्माण झालेले ऐतिहासिक वाङ्मय पुष्कळ दाखविता येईल. ऐतिहासिक घटनेचा संदर्भ घेत घेत ललित लेखक आपल्या मनातील खळबळच अशा कलाकृतीत व्यक्त करतो.

'नीरो'च्या निर्मितीमागे अशी कोणती प्रेरणा होती ? नीरोची निर्मिती करतांना वरखेडकरांनी एक निश्चित सूत्र मनाशी ठरविले होते. कारण मलपृष्ठावर 'नीरो' हे एक राजकीय नाटक आहे. जिद्द असलेला राज्यकर्ता आणि राजकारण खेळणारे राजकरणी व लोकसभा, यांच्या जीवघेण्या राजकारणाची ही कथा आहे, असे म्हटले आहे. नीरो हे राजकीय रूपकनाटच मानले (कारण दुसरी कोणतीही प्रेरणा या नाटकाच्या निर्मिती संदर्भात संभवत नाही.) तरी सुसंगतीची उणीव जाणवतेच. कारण वरखेडकरांनी रंगविलेला नीरो हा कलावंत आहे. सुंदर रोम नगरीची निर्मिती करण्यासाठी तो आपले राजपदच नाही तर प्राणसुद्धा पणाला लावतो. त्यामुळे साहजिकच रसिकांच्या मनात या स्वप्नवेडया, ध्येयवेडया राजाविषयी अनुकंपा निर्माण होते. प्रा. म. ना. लोही म्हणतात त्याप्रमाणे आणिबाणीच्या कालखंडावर लिहिल्या गेलेल्या या राजकीय रूपक नाटकाकडे जाणीवपूर्वक पाहिले तर नीरोच्या रूपाने वरखेडकरांनी तुर्कमानगेट झोपडपट्टी उद्ध्वस्त करून सुंदर दिल्लीची निर्मिती करून पाहणाऱ्या तत्कालीन राज्यकर्त्यांची बाजू घेतलेली दिसते. पण आणिबाणीच्या कालखंडात नागरी स्वातंत्र्याच्या बाजूने हिरीरीने लढणारे वरखेडकर असे कसे करणार ? विसंवाद निर्माण होतो तो इथेच. त्यामुळे या नाटचामागील निर्मितीची प्रेरणा अशी अदृष्य राहते. तिचा शोधच लागत नाही. मूळ प्रेरणेबाबत लेखकाच्या मनात उडालेला गोंधळ इथेच स्पष्ट होतो.

'नीरो'तील ऐतिहासिकता

इतिहास आणि ऐतिहासिक ललितकृती यांचा संबंध कसा असावा, कसा असू नये या विषयी तज्ज्ञांमध्ये एकमत दिसत नसले तरी ऐतिहासिक ललित साहित्यकृतीने ऐतिहासिक सत्यापासून फारकत घेऊ नये हे मत सर्वांनाच मान्य आहे.

"ऐतिहासिक नाटक हे ऐतिहासिक सत्यापासून दूर जाऊन चालणार नाही." असं प्रा. सदाशिव आठवले म्हणतात. 'जी व्यक्ती इतिहासामध्ये जशी होती तशीच दाखवल्या गेली पाहिजे' हे आठवल्यांचे मत मान्य करावयाचे झाल्यास प्रथमतः इतिहासामध्ये 'नीरो'बद्दल काय म्हटले आहे हे बघावे लागेल. 'विश्व का इतिहास' या ग्रंथात "जब नीरो सम्राट बना, तब उससे एक अपराधी के मृत्युदंड के आदेश–पत्र पर हस्ताक्षर करने के लिए कहा गया। तब उसने आह भर कर कहा : 'काश, मैंने कभी लिखना सिखा ही न होता!' इस संगीत, कला और साहित्य के प्रेमी सम्राट ने महलों, उद्यानों और मंदीरों का निर्माण करके रोम की श्रीवृद्धि की। परन्तु नीरो ही वह व्यक्ती था जिसने अपनी माताकी, अपने भाई की, अपनी दो पत्निओंकी और अपने प्रसिद्ध दार्शनिक गुरु शैनैका की हत्या की थी। जब एक भीषण अग्निकांड में जलकर सारा रोम स्वाहा हो गया, तब यह अफवाह फैली थी कि आग नीरो ने ही लगाई थी। नीरो ने इस दोषारोप को अपने सर से उतारकर इसाइयों के मत्थे मढ़ दिया. जो उस समय एक नवीन धार्मिक संप्रदाय थे। नीरो भली भांती जानता था कि वे थोडे से अल्पसंख्यांक इसाई इतने निर्बल थे कि किसी प्रकार का मुकाबला या लड़ाई नही कर सकते थे। अल्पसंख्याक लोगोंको बली का बकरा बनाने की इस तकनीक का बहुधा प्रयोग किया जाता रहा हैं। नीरो के शासन मे इस प्रकार बली के बकरे बनाये गये इन ईसाइयों को फांसी दे दी गई।"[२] असं नीरो-बद्दल म्हटलं आहे. हा इतिहासाचा पुरावा समोर ठेवून वरखेडकरांच्या कलाकृतीकडे बघितले तर ही कलाकृती ऐतिहासिक सत्यापासून फार दूर गेलेली आढळते. रोमला नीरोने आग लावली ही अफवा फैलल्याबरोबर नीरो ने हा आरोप ख्रिश्चनांच्या डोक्यावर ठेवला आणि त्यांना फाशी दिले असे इतिहास सांगतो. पण वरखेडकरांच्या नाटकामध्ये नीरोची पत्नी 'पॉपिया' आपल्या हस्तकांकरवी आग लावते, नीरो ख्रिश्चनांवर अत्याचार करीत नाही उलट त्यांना करमाफी देऊन सन्मानाची वागणूक देतो, भुकेल्या वाघ-सिंहाच्या तोंडी गुलाम ख्रिश्चनांना देण्याच्या अमानुष प्रथेबद्दल त्याच्या मनात संताप आहे असे नीरोची मानुषता अधोरेखित करणारे कित्येक पैलू दाखवले आहेत.

दुसऱ्या पुस्तकात नीरोबद्दल– "हा कवी होता. पण अत्यंत विषयी व दुष्ट होता. क्लाउडिन्सने त्याला आपला जावई केला होता. क्लाउडिन्सची मुलगी ओक्टाव्हिया ही सत्प्रवृत्तीची होती. तिच्याशी नीरोचे कधीच पटले नाही. मागल्या राजाचा मुलगा व स्वतःचा मेहुणा वयात आल्या-वर आपल्याला गादी मागेल या भीतीने त्याने त्याला विष घातले. सत्तेसाठी त्याचा आणि त्याची आई आग्रिपिना यांचा झगडा सुरू झाला. त्यात नीरोने स्वतःच्या आईवर मारेकरी घातले. त्याचा राजवाडा म्हणजे गाणारे, नाचणारे व नाटकी लोक यांनी हवा तसा धुडगूस घालण्याची जागा झाली. आपण फार मोठे कवी व अद्वितीय नट आहात असे त्याला वाटे. त्याच्या दरबारी अत्यंत किळसवाणे अनैतिक प्रकार चालत असत. वार-योषितांच्या नादी लागून त्याने आपल्या सालस बायकोचा छळ केला व शेवटी तिचा खून करविला. राजा असून सुद्धा हा रात्री वेष पालटून दरोडे घालीत असे व इतरही अनाचार करीत असे. अशा प्रसंगी त्याला अंधारात लोकांकडून मार सुद्धा बसत असे"[१] असं म्हटलं आहे. वरखेड-करांचा कलावंत, हळव्या मनाचा व स्वप्नवेडा नीरो या पार्श्वभूमीवर अगदी विसंवादी ठरतो. नीरोच्या शेवटाबद्दलही असेच झाले आहे. वर-खेडकरांच्या नाटकामध्ये– रोमन लोकसभा नीरोला पदभ्रष्ट करते. नीरो पिन्शियन टेकडीवर ॲक्टीसह वास्तव्याला जातो. रोमन लोकसभा गॅलबाला नीरोस अटक करण्याचा आदेश देते. गॅलबा त्याला अटक करण्यासाठी पिन्शिअन टेकडी-वर सैन्यासह चढाई करतो. नीरोचा एकनिष्ठ सेवक 'मार्झ' शेवटपर्यंत गॅलबाशी लढत देतो. पण 'मार्झ' मेल्यानंतर नीरो ॲक्टीला आपल्या पायाची धमनी कापावयास सांगून शांतपणे फिडल वाजवीत आपला देह ठेवतो, असे रंगविलेले आहे. पण इतिहास मात्र नीरोच्या अंताबद्दल काही वेगळेच सांगतो. "आपले अभिनयकौशल्य दाखविण्यासाठी नीरोने ग्रीसचा दौरा काढला, पण इटलीत बंड झाल्याच्या बातमीमुळे त्याला

घाईघाईने परत यावे लागले. या बंडाच्या धामधुमीत स्पेनमधील रोमन अधिकारी गॅलबा याने बंड केल्याची बातमी पोचली. गॅलबा यांची सिनेटने राज्यपदी निवड केल्याची बातमी आल्यावर नीरोने निराश होऊन इ. स. ६८ मध्ये आत्महत्या केली. आपण जीव दिला तर जग एका अद्वितीय कलावंताला मुकेल या विचारामुळे त्याने ही आत्महत्या बरेच दिवस लांबणीवर टाकली होती."[४]

"ऐतिहासिक ललित साहित्याच्या लेखकाने खुद्द इतिहासकाराइतकंच प्रामाणिक असलं पाहिजे. सत्याशी प्रतारणा करून चालणार नाही. कारण जीवन दाखवणं हेच इतिहासाचं आणि साहित्याचं दोहोंचंही प्रयोजन आहे ... ललितकृतीमध्ये तुम्ही खोटं बोलू शकता, काल्पनिक काहीही आणू शकता. पण इथं खोटं बोलायला वाव नाही." असं प्रा. आठवले म्हणतात.[५] त्यांच्या मताच्या आधारावर बोलायचे झाले तर वरखेडकरांच्या नीरोने प्रामाणिकपणा केव्हाच सोडला आहे असे दिसते. सत्याचा धडधडीत अपलाप झालेला येथे आढळतो.

पण इतिहासकाराला उमगलेलं सत्य आणि ललित लेखकाला उमगलेलं सत्य यात फारकत असते. इतिहासकार एखाद्या प्रसंगातून 'विशिष्ठ' सत्य शोधून काढतो. तर ललित लेखकाची बांधिलकी असते 'सार्वत्रिक' सत्याशी. हे 'सार्वत्रिक' सत्य हे ललित लेखकाच्या साहित्यकृतीचं मूल्य असते. पण शिवाजीने अफझलखानाचा वध केला हे सार्वत्रिक सत्यच जर लेखकाने अमान्य केले तर तो गुन्हा ठरेल. 'घाशीराम कोतवालच्या बाबतीत असा प्रकार घडला आहे.' इतिहासाचे अन्वयार्थ बदलत असतात. वाङ्मयाच्या क्षेत्रात तर ते अधिक लवचिक होतात. इतिहास हा केवळ घटनानुक्रमी आणि जंत्रीवजा असतो; बारिकसारिक तपशिलाच्या भानगडीत तो पडत नाही. ऐतिहासिक ललित लेखकाला या घटनांची योग्य मांडणी करून, त्यातील उभे-आडवे दुवे सांधून एका संपूर्ण एकात्म कथानकाची मांडणी करायची असल्याने कल्पिताच्या शरण जाणे त्याला भाग पडते. कल्पितांचे स्वरूप मूळ घटनाक्रमाला उठाव देणारे असते; असावे. पण कल्पितांनी जर कलाकृती गिळंकृत केली तर वाचकांची इतिहासाबद्दलची दृष्टीच कशी विकृत होते, यासंबंधी गो. नी. दांडेकरांनी एक मजेदार हकीकत सांगितलेली आहे. 'हरिभाऊंनी' "गड आला पण सिंह गेला" या कादंबरीत उदयभानूला खलनायक केले. उदयभानू हा कडक शिस्तीचा रजपूत योद्धा होता. पण त्याच्यावर गडद काळा खलनायकी रंग चढविण्यासाठी हरिभाऊंनी त्याला मुसलमान केले; आणि आपली कल्पनाकन्या जी कमलकुमारी ती सती जात असता तिचे उदयभानूकडून अपहरण करविले. हरिभाऊंची कादंबरी लोकप्रिय झाली. पण त्याची फळे मात्र दांडेकरांना भोगावी लागतात. सिंहगड पाहण्यासाठी महाराष्ट्रातून दर्शक येतात आणि योगायोगाने त्यांची गाठ दांडेकरांशी पडली तर प्रेक्षक दांडेकरांना किल्ला दाखविण्याचा आग्रह करतात. सारा किल्ला दाखवल्यावर प्रेक्षक दांडेकरांना विचारतात-उदयभानूची कबर तुम्ही दाखविली नाही, आपण जो सतीचा हात दाखवला तो कमलकुमारीचाच ना ? जेव्हा दांडेकर त्यांना सांगतात की उदयभानू मुसलमान नव्हताच तर त्यांची 'कबर' बांधायचा प्रश्नच कुठे येतो; तेव्हा प्रेक्षक बिचाऱ्या दांडेकरांच्या चेहऱ्याकडे करुणेने पाहू लागतात. आणि मनातल्या मनात त्यांच्या इतिहासाच्या अज्ञानासंबंधी कीव करतात. यामुळेच दांडेकर म्हणतात-"मूळ ऐतिहासिक व्यक्तिरेखांचा नोकशोक न डहुळेल, त्यांच्या प्रतिमा न विकृत होतील, यासाठी ऐतिहासिक कादंबरीकाराने दक्ष असले पाहिजे."[६]

'नीरो' या नाटकात नीरोची व्यक्तिरेखा रंगवताना वरखेडकर त्याच्या मूळ ऐतिहासिक व्यक्तिरेखेपासून फार दूर जातात. इतिहासातील रात्री चोऱ्या करणारा, व्यभिचारी, बायकोचा छळ करून खून करणारा, आईवर मारेकरी घालणारा, गुरुदेव सिनेकांची हत्या करणारा नीरो वरखेडकरांनी कलावंत मनाचा, उमदा, स्वप्नवेडा, ध्येयवादी, कनवाळू ठरविला आहे. 'नीरो एक कवी होता' एवढेच एक ऐतिहासिक सत्य आहे. आणि तेवढ्याच एका सत्यावरून नीरोला

कलावंत ठरविणे म्हणजे इतिहासावर अन्याय करणे होय.

या ठिकाणी एक दुसरा मुद्दा उपस्थित होतो तो कलास्वातंत्र्याचा. ऐतिहासिक ललित कलाकृतीच्या निर्मात्याने इतिहासाची जंत्रीच जर आपणासमोर सादर केली तर आपण तिला कलाकृतीचा दर्जा देऊ काय ? किंवा केवळ ऐतिहासिक सत्याचीच बूज राखायची म्हटले तर लेखकाच्या कलास्वातंत्र्याचा संकोच होणार नाही काय ? हे प्रश्नही या संदर्भात निर्माण केले जाऊ शकतील. नरहर कुरुंदकरांनी या संबंधी विचार व्यक्त करताना म्हटलं आहे–"मनोरंजनाचा हेतू रंजन करणे इतकाच असतो. 'रंजनाची सामग्री' म्हणून कधी कल्पित वापरले जाते; कधी सामाजिक वास्तव वापरले जाते; कधी इतिहास आणि पुराणांचाही वापर होतो. या रंजनप्रधान वाङ्मयात रंजनाला उपयोगी पडेल इतकीच जागा सत्याला असते. जे सत्य मनोरंजनाच्या विरोधी जाते त्या सत्याला इथे जागा नाही." रंजकतेच्या आणि कलास्वातंत्र्याच्या आड येणाऱ्या सत्याला ललित कलाकृतीमध्ये जागा नाही; असे म्हणणारे कुरुंदकर याच लेखात पुढे मान्य करतात की, "इतिहासावर आधारलेल्या ललित वाङ्मयाच्या बाबतीत आपण फारतर हे म्हणू शकतो की ऐतिहासिक सत्य सांभाळणे कलाकृतीला आवश्यक असते." म्हणजे रंजनासाठीसुद्धा निर्मिलेल्या ऐतिहासिक ललित कलाकृतीने ऐतिहासिक सत्य सांभाळले पाहिजे; ते टाळता येणार नाही किंवा त्या सत्याचा सोईस्कर अन्वयार्थही ललित लेखकाला आपल्या मताप्रमाणे लावता येणार नाही. हे कुरुंदकरांना मान्य आहे. नीरोमध्ये तर ऐतिहासिक सत्याची धडधडीत गठडी वळली आहे. रोमला लावलेल्या आगीचा आरोप ख्रिश्चनांवर ठेवून त्यांचा अन्वित छळ करणारा नीरो, येथे ख्रिश्चनांचा मुक्तिदाता ठरवला गेला आहे. इतिहासाने नीरो दुष्ट, विषयी, विकृत होता हे पूर्णपणे सिद्ध केल्यानंतरही या ऐतिहासिक सत्याचे अवधान येथे सांभाळल्या गेले नाही. सेतुमाधवराव पगडी यांचेसारख्या श्रेष्ठ इतिहास संशोधकाने ज्या ऐतिहासिक घटना भक्कम पुराव्यामुळे निश्चित झाल्या आहेत त्याचे अवधान सांभाळले म्हणजे पुरे, असे एका ठिकाणी म्हटले असले तरी ते 'अवधान'च येथे गळून पडले आहे, हे कटू असले तरी सत्य आहे. ■

टीपा :

१. ललित, दिवाळी अंक ७४ पृ. क्र. ४४
२. विश्व का इतिहास, नंथेजियल प्लेट पृ. क्र. १४३
३. जगाचा इतिहास पृ. २३९–२४०
४. जगाचा इतिहास पृ. २४०
५. ललित, दिवाळी अंक ७४ पृ. क्र. ४४
६. ललित, दिवाळी अंक ७४ पृ. क्र. ७९

संदर्भ ग्रंथ : १. ललित दिवाळी अंक ७४ "साहित्यातील ऐतिहासिकता व ऐतिहासिक साहित्य"
२. "विश्व का इतिहास" ले. नंथेनियम प्लेट, म्युरीअल जीव डूमंड, अनु. उदयवीर 'विराज'
३. श्रीमान योगी, प्रस्तावना

सौ. प्रमिला
ढगे

बालगंधर्व–
एक आठवण

आयुष्यात अशा काही घटना घडतात किंवा व्यक्ती येतात की त्या व्यक्ती पुन: भेटो वा न भेटो त्यांच्या आठवणी कायम असतात. मनावर असा काही ठसा उमटतो की, त्या स्मृती जोपासण्यात आनंद होतो. अशाच एका व्यक्तीचा मला पाच सहा दिवसांचा सहवास घडला. ती व्यक्ती म्हणजे एक नामवंत कलाकार, नट व गायक, सर्वांचे आवडते कै. बालगंधर्व. त्यांच्या रेकार्डस् आजही रेडिओवर लागल्या तर अगदी कान एकवटून तन्मयतेने ऐकाव्याशा वाटतात. त्यांच्या पिढीतील श्रोतृवर्गाला खरी कल्पना आहे.

साधारण ५६ सालची गोष्ट असावी. मी मुंबईहून नुकतीच वणीला आले होते. त्याच सुमारास बालगंधर्वांची तीन नाटके आपल्या इकडे व्हायची होती. स्वयंवर, मृच्छकटिक, सौभद्र. त्यांच्या पडत्या काळातली गोष्ट आहे ही. वणीसारख्या लहानशा गावात आणि त्या काळात एवढ्या प्रख्यात नटाची नाटकं व्हायची म्हणजे एक पर्वणीच. व्यवस्थापकाला ही तीन नाटके करावयाची म्हणजे चांगलीच जबाबदारी. त्या वेळेला उतरण्यासारखे ठिकाण म्हणजे गाजलेले 'कृष्णभुवनच' ते अगदी वडिलांच्या–कै. तात्याजी काटपाताळ यांच्या–घराला लागूनच. सर्व नटांच्या बरोबर बालगंधर्वांना तिथे कसं काय ठेवाव याची व्यवस्थापकाला चिंता पडली. त्यांना कुणी तरी माझ्या वडिलांचे नाव सांगितले. माझे वडील गाण्याचे शौकीन व कलाकारांची कदर करणारे होते. त्यांनी कित्येक गायकांना पैशापरी मदत केली. व्यवस्थापक जेव्हा त्यांच्याकडे विचारायला आले की तुमच्याकडे बालगंधर्वांची व्यवस्था होऊ शकेल का? त्यावेळेला त्यांच्या-बरोबर मीनाक्षी शिरोडकर (ब्रह्मचारी फेम) याही होत्या. त्यांची मृच्छकटिकमधे रेवतीची भूमिका होती. वडिलांना खूप आनंद झाला, एका मोठ्या कलाकाराचे पाय आपल्या घराला लागतात म्हणून, त्यांनी तात्काळ होकार दिला. नुकताच एक नवीन हॉल बांधला होता. धावाधाव करून स्वच्छ केला. त्यात मधे पडदा घालून अर्ध्या भागात गंधर्वांची व अर्ध्या भागात मीनाक्षी बाईची सोय करण्याचे ठरवले. काही वेळाने घरापाशी एक अॅम्बेसेडर येऊन थांबली. त्यातून बालगंधर्व दोन माणसांच्या मदतीने उतरले. त्यांना अर्धांगवायू झाला होता. या स्थितीत त्यांना प्रथम पाहिलं. दररोज त्यांच्या स्नानाला निर्गुडीचा पाला घालून उकळलेले पाणी लागायचे. अर्धांगवायूला तो पाला चांगला असतो, त्यांचे सर्व दोन माणसांच्या मदतीनेच होत असे. एप्रील महीनाच होता तेव्हा. दिवसभर गुडघ्यापर्यंतच्या पांढऱ्या चड्डीतच असत. ठेंगणा बांधा, काहीसा स्थूल झालेला. रंग स्वच्छ गोरा व त्याही दुखण्यात चेहरा अतिशय तजेलदार. दिवसभर कुणी ना कुणी भेटायला येत. कुणी नसलं की मला मात्र म्हणायचे 'तू माझ्याशी गप्पा मारत बैस.' अतिशय मोकळेपणी आमच्या गप्पा असत. त्यांचा पहिला प्रयोग स्वयंवराचा व्हायचा होता. मला प्रश्न पडला की या स्थितीत हे स्टेजवर कसं काम करणार, आम्हाला आवर्जून म्हणाले 'मायबाप, (त्यांचा नेहमीचा शब्दप्रयोग) आज नाटकाला या. रात्री प्रयोगापूर्वी थोडी अगोदरच थिएटरात गेले. मेकअप वगैरेची सर्वांची गडबड चालू होती. गंधर्वांचा तो मोठा अंबाडा व त्यावरील फुलांची वेणी घालून झाली होती. अंगावर मात्र पुरुषी

कपडे. त्याही स्थितीत त्यांना पाहून मला हसू आले. नाटकाची पूर्ण तयारी झाली. तिसरी घंटा झाली. नांदीला सुरवात झाली. त्यावेळेस प्रसिद्ध गायक नेवरेकर होतेच. बालगंधर्व स्त्रीवेषात तयार होऊन दोन माणसांच्या मदतीने विंगमधे उभे होते. आणि त्यांच्या प्रवेशाचे वेळी दोन माणसांचा आधार सोडून दिला व स्टेजवर एन्ट्री घेतली. मी आपली आतच पहात होते. पडदा वर गेला. मी इतकी अवाक् झाले की, जो माणूस माणसाच्या आधारा शिवाय काहीही करू शकत नाही, ती व्यक्ती रंगभूमीवर तीन तास काम करू शकते ! किती रंगदेवता त्यांच्यावर प्रसन्न होती. मधून नटांचा आधार घेत, अगदी प्रेक्षकांच्या नकळत. काय त्यांची इच्छाशक्ती दांडगी होती ! तोच गाण्याचा ढंग. आजही सर्व चित्र डोळ्यासमोर उभं राहतं.

यानंतर दुसरा प्रयोग मृच्छकटिक. रेवतीची भूमिका होती मिनाक्षीबाईंची. त्यांना गायला सर्व साहित्य पाहिजे होतं व ते माझ्याजवळ होतं. सर्व चौकशी करून गंधर्व म्हणाले, 'देवा, भाग्यवान आहेस. तुला वडिलांनी संगीत शिकवलं. पतीने जोपासलं. या परते भाग्य कोणते.' एका कलावंताचे हे शब्द ऐकून मला काय वाटले त्याचे वर्णन करणे आवाक्याबाहेरचे आहे. जाण्यापूर्वी त्यांना मेजवानी करायची. ते म्हणाले, तुमच्याकडचा वऱ्हाडी वडाभात व कढी खायची. खरोखरच आवडीने ते जेवले.

ह्या सगळ्या आठवणी जाग्या झाल्या की आजही वाटते, 'तेचि रसिक दैवाचे' ज्यांन बालगंधर्वांचा अभिनय पहायला मिळाला !

■

रा. वणी
जिल्हा यवतमाळ

—एखादी गोष्ट डोक्यात घेतली म्हणजे ती पुरी करायचीच असा बालगंधर्वांचा हट्ट असे. 'शाकुंतल' नाटकात शकुंतला सासरी जाते या प्रसंगाच्या वेळी झाडे रडतात, लता रडू लागतात आणि शकुंतलेचे लाडके हरिणही रडू लागते व ते तिच्या पाठीशी लागते. एरव्ही एक लाकडाचे हरिण आम्ही रंगभूमीवर आणून उभे करीत असू. पण प्रवेश अधिक रंगदार व्हावा म्हणून खरोखरीचे हरिण स्टेजवर आणायचे असा हट्ट नारायणरावांचा होता आणि तो त्यांनी पुरा केला.

'बाळ जाई परतोनी' हे गाणे सुरू झाले. ऑर्गनचे सूर बाहेर पडताच हरणाने आपले कान टवकारले आणि टुणकन् उडी मारून ते ऑर्गनवाल्याच्या डोक्यावरून सरळ पहिल्या रांगेतल्या प्रेक्षकात घुसले. अशीच गोष्ट स्वयंवराच्या वेळी घडली. रंगभूमीवर खऱ्याखुऱ्या गाई, वासरे दाखवण्यासाठी आणली पण ऑर्गन सुरू होताच ही जनावरे शेपूट वर करून हंबरू लागली व नाटकाचा बेरंग झाला.

अशा प्रकारच्या वास्तवतेचा बालगंधर्वांनी पुढे कधी हट्ट धरला नाही.

मखमलीचा पडदा : वसंत शांताराम देसाई (पृ. ५३)

अनुक्रमणिका

' महानंदा ' चित्रपट : एक आशय--दर्शन

आशा सावदेकर

एवढ्यात 'महानंदा' हा चित्रपट दूरदर्शनच्या माध्यमातून आधी हिन्दी आणि अल्पावधीतच मराठीही बघायला मिळाला. त्याआधी काही दिवस जयवंत दळवी यांच्या नाटयकृतींबद्दल सुरेश खरे आदींनी केलेली चर्चा आणि मराठी चित्रपटाआधी जयवंत दळवी यांची मुलाखतही पाहाता आली. त्यानिमित्ताने आधी वाचलेली कादंबरी, नंतर निर्मिलेल्या गेलेले नाटक आणि हिन्दी–मराठी दोन्ही भाषेतील चित्रपट असा. रसानुभवाचा एक खोलवर ओढून घेऊन जाणारा, गरागरा फिरत राहाणारा भोवराच मनात तयार झाला.

वास्तविक जयवंत दळवींची 'महानंदा' १९७२ साली तर शं. ना. नवरे यांनी केलेले त्यांचे नाटयरूपांतर १९७४ सालीच प्रकाशात आले ! मागच्याच फेब्रु. ८७ मध्ये पाहिलेले दोन्ही चित्रपट म्हणजे जवळ जवळ एक तपावर काळानंतरचे त्या कलाकृतीचे वेगळ्या माध्यमातील दर्शन. तरीही आशयाचे जबरदस्त झपाटलेपण तिळभर कमी न झालेले ! हिंदी चित्रपटात शेवटचे कल्याणीचे वेड्या अवस्थेतले सुन्न करणारे दर्शन नाही हे खटकले. पण हिंदी चित्रपट आणि कादंबरी यातली महत्त्वाची गोष्ट म्हणजे 'गुंतता हृदय हे' ह्या नाटकासारखं मनू रेगे हे पात्र त्यात एवढे टसठशीत होत नाही. मराठी चित्रपटानेही त्याबाबत नाटकाचे थोडे अनुकरण केल्याचे भासते; पण मराठी चित्रपटाची पटकथा जयवंत दळवी यांनीच लिहिल्यामुळे मामा आणि मामी, मामा आणि बाबुल, मामा आणि कल्याणी यांमधील ताण अधिक जिवंत झालेले आहेत; आणि ते सूचक आहेत.

लखोबाला मामा पाणी मागतात तो प्रसंग मराठी चित्रपटाने हळुवार हाताने हाताळलेला ! मामींनी दिलेले पाणी त्यावेळी ओतून देणारे मामा...जीव निखंदून टाकणारा हुंदका आवरत आत जाणारी मामी...कंदील घेऊन रात्री दूर जाणाऱ्या मामांच्या अस्पष्ट आकृतीकडे दुखावलेल्या, व्याकुळ, हरवत जाणाऱ्या दृष्टीने बघत राहणारी हतबल मामी...'बरी बघून कर ! आमच्यासारखी नको !' अशा एकाच वाक्यात आपली भळभळती जखम उघडी करणारी मामी...भाविणीशी लग्न करणं वाईट का ? असा प्रश्न विचारणाऱ्या बाबुलला 'काही वाईट नाही. मागाहून ठेवण्यापेक्षा आधीच केलेली बरी ' म्हणत दुःख दाबून ठेवणारी मामी मराठी चित्रपटात भेटते आणि कादंबरीला खरा चित्रमय आकार गवसतो.

कादंबरीप्रमाणेच मराठी चित्रपटात बाबुलला आधी दिसतय् ते मासळी धुणाऱ्या मानूच्या ओतीव पोटऱ्यांचं शरीरआसक्ती जागृत करणारं सौंदर्य ! त्यामुळे महानंदेकडे ओढला जाणारा बाबुल हळूहळू तिच्या निरागस प्रेमाचा विचार करू लागतो हे निखळ मानवी आहे. याउलट नाटकात महानंदा आणि बाबुल यांची 'भावीण' विषयावरील बौद्धिक वळण घेणारी चर्चाच भेटते.

लखोबाच्या वेड्या प्रेमाची कथाही मराठी चित्रपटात सूचकतेने टिपली गेली आहे. बाबुलशी मोकळे बोलणारी मामी कादंबरीतही काही ठिकाणी अबोल होते. उगीच थांबते तर कधी 'खोटं बोलू नकोस ' असा दम देत 'कल्याणी ह्यांच्याबल काय म्हणत होती ?' असं हडसून खडसून विचारते. नाटकात मात्र मामी मामांच्या वागण्यावर भाष्य करते, 'ते गप्पा मारणार ? वाट बघ.

त्यांना इथं कंठ नाही फुटत...मी दिसते ना इथं.' हे बोलणं कादंबरीतील मूळ चित्रणाशी विसंगत वाटतं.

याच विषयावर लिहिली गेलेली बोरकरांची 'भावीण' ही १९५० साली प्रसिद्ध झालेली कादंबरीही भावीण आणि समाज याच द्वंद्वावर आधारलेली आहे. भावीणीचा धर्म म्हणून दुसऱ्यावर प्रेम असणारी शेवंती ऋपीसारख्या तरुणाला जीवदान मिळावं म्हणून देहदान करते, देवतेच्या पातळीला पोचणारं तिचं वर्तन आहे. उलट महानंदा रूढीला, रूढींच्या आहारी जाणाऱ्या आईला वारंवार धिक्कारते. 'देवाच्या नावानं सगळ्यांनी माझा गळा कापला' असं म्हणत राहते. म्हणूनच ती माणूस वाटते आणि हृदयात घर करते.

दृक्-श्राव्य

मराठी चित्रपटातला एक प्रसंग अगदी लहानसा पण कादंबरीशी आत्म्याचे नाते सांगणारा; सुंदर आहे. मामांच्या मृत्यूनंतर गावी गेलेल्या बाबूला मामी बोलता बोलता तिच्या उरात दडलेली आठवण सांगते. तिच्या कुठल्या तरी दूरच्या मामेभावाशी तिचं लग्न व्हायचं असतं. ते होत नाही. त्यानं लग्नात अहेर म्हणून एक पितळी टोप दिलेला असतो. बाबूल दमयंतीला बरोबर नेण्याचं आश्वासन देऊन परततो तेव्हा मामी कोठीच्या खोलीत, कंदिलाच्या उजेडात, चष्मा लावून भांड्यांवरची नावं वाचायचा प्रयत्न करीत असते, तिच्यापुढे पितळी टोपांचा ढीग असतो. हा प्रसंग अतिशय बोलका आहे कारण 'महानंदा' ही केवळ मानू बाबूलची शोकांतिका नाही तर दैवानं फसवलेल्या मामीच्या अबोल जिण्याची, धर्माला मानून बाबूलच्या भल्यासाठी त्याला आपल्या मुलीपासून दूर करणाऱ्या कल्याणीची, भावीणीच्या दुसऱ्यांपासून झालेल्या मुलांवर मायेची पाखर घालीत वेडे प्रेम करणाऱ्या लखोबाची....खुळ्या रीतीरूढींची...त्यात आनंदाने चिरडल्या जाणाऱ्या शोपितांची...आणि पैसा फेकून तारुण्य शोपणाऱ्यांचीही आहे.

मराठी चित्रपटाने कादंबरीचा आत्मा जपत ही सारी अस्फुट पण अतूट नाती फुलवली म्हणूनच तो जिव्हारी भिडला ! ■

...बालगंधर्वांची लोकप्रियता फार मोठ्या प्रमाणात शाबूत आहे असा देखावा मुंबईच्या नाट्यशताब्दि महोत्सवात दिसला, तरी ती लोकप्रियता रसिकांच्या कृतज्ञ सहानुभूतीवर जगते आहे असा त्या वेळी भास झाला. परंतु त्यानंतर पुण्याच्या किंवा कोल्हापूरच्या रंगभूमीवर तिचा जो पूर्वीसारखाच प्रभाव दिसला, तो खरोखरच कल्पनातीत आणि अपूर्व होता. अनेक रूपवती नट्या चित्रभूमीवर दिसत असता, आणि नवीन नाट्यसंस्थासुद्धा तरुण आणि सुस्वरूप नटींच्या सहकार्याशिवाय तग धरणे जवळजवळ अशक्य झाले असता, साठीशी कानगोष्टी करू लागलेल्या एका पुरुष नटाच्या स्त्रीभूमिका महाराष्ट्रीय प्रेक्षकांनी इतक्या आवडीने का पाहाव्या ? केवळ महाराष्ट्राच्याच नव्हे, तर जागतिक रंगभूमीच्या इतिहासात तो प्रकार अपूर्व होता.

—हे असे का व्हावे ?

मखमलीचा पडदा : वसंत शांताराम देसाई (पृ. २९६–९७)

अनुक्रमणिका

वर्तमान
वर्तमान
वर्तमान
वर्तमान
वर्तमान
वर्तमान
वर्तमान

उत्कृष्ट वाङ्मय निर्मितीबद्दल डॉ. द. भि. कुळकर्णी, तुळशीराम काजे, सुरेश म. डोळके, आशा बगे, उ. रा. गिरी, शैलजा काळे, शंकर कऱ्हाडे, सुभाष सावरकर, नारायण कुळकर्णी कवठेकर, गणेशकुमार वडोदकर या वैदर्भीय साहित्यिकांना १९८३-८४ व ८४-८५ राज्य पुरस्कार प्राप्त झाले. सर्वांचे मन:पूर्वक अभिनंदन.

□ □

मार्चमध्ये प्रसिद्ध नाटककार प्रा. वसंत कानेटकर यांची दोन व्याख्याने विदर्भ साहित्य संघाने आयोजित केली होती. 'नाटक : जनातील आणि मनातील' व 'औरंगजेब, राजाराम व ताराबाई' हे त्यांच्या व्याख्यानांचे विषय होते.

□ □

प्राचार्य राम शेवाळकर, डॉ. वसंत वऱ्हाडपांडे, प्रा सुरेश द्वादशीवार यांची व्याख्याने एप्रिलमध्ये मुंबईच्या अमरहिंद मंडळाने आयोजित केली होती. श्री. शेवाळकर यांच्या व्याख्यानाचा विषय 'कर्ण' होता. डॉ. वऱ्हाडपांडे यांनी 'मला थोडे प्रतिगामी होऊ द्या' आणि 'दलित साहित्याचे आव्हान आणि आवाहन' या विषयांवर व्याख्याने गुंफली. प्रा. द्वादशीवार 'भिन्द्रानवाले'वर बोलले.

□ □

नागपूर येथे साहित्य संस्कृती मंडळ आणि विदर्भ साहित्य संघाच्या वतीने कै. यशवंतराव चव्हाण वाङ्मय पुरस्कार, डॉ. भाऊसाहेब कोलते यांच्या हस्ते प्रदान करण्यात आला. शांताबाई कांबळे, आनंद नाडकर्णी, गजानन आवटे, बशीर मुजावर हे लेखक व प्रकाशक रवीन्द्र कुलकर्णी या पुरस्काराचे मानकरी होते.

□ □

शंकरराव खरात यांनी संपादित केलेल्या 'डॉ. बाबासाहेब आंबेडकर यांची आत्मकथा' या पुस्तकाचे प्रकाशन लोकसत्तेचे संपादक श्री. माधव गडकरी यांच्या हस्ते मार्चमध्ये पुण्यात झाले.

□ □

१४ एप्रिलला आंबेडकर जयंतीदिनी नागपुरात दलित रंगभूमीतर्फे संजय जीवने लिखित 'आंदोलन' या पथनाटयाचे १४ प्रयोग करण्यात आले. या अभिनव उपक्रमाचा शुभारंभ आणि समारोप प्रा. डॉ. यशवंत मनोहर यांच्या हस्ते झाला.

□ □

दलित साहित्यात मोलाची भर टाकल्याबद्दल दलित साहित्यिक व अस्मितादर्शचे संपादक श्री. गंगाधर पानतावणे यांना भारतीय दलित साहित्यिक अकादमीतर्फे यंदाचे राष्ट्रीय पारितोषिक प्राप्त झाले.

□ □

एप्रिलमध्ये वि. सा. संघाची ना. के. बेहरे स्मृती व्याख्यानमाला प्रा. गंगाधर गाडगीळ यांनी गुंफली, 'आस्वादक समीक्षा आणि तात्त्विक समीक्षा' हा त्यांच्या व्याख्यानाचा विषय होता.

□ □

कोल्हापूरच्या 'आम्ही रसिक' या संस्थेने १९८६ या प्रकाशन वर्षातील उत्कृष्ट मुखपृष्ठ असलेला मराठी ग्रंथ म्हणून 'भ्रम आणि निरास' या पुस्तकावरील सुभाष अवचट यांच्या मुखपृष्ठाची निवड केली आहे.

□ □

१० व ११ मे रोजी अमरावती येथे अस्मितादर्श मेळावा उत्साहात पार पडला. राज्याचे अर्थमंत्री श्री. सुशीलकुमार शिंदे यांच्या हस्ते मेळाव्याचे उद्घाटन झाले. कवी प्रा. फ. मुं. शिंदे मेळाव्याचे अध्यक्ष होते. मेळाव्यात कथाकथन, कविसंमेलन, परिसंवाद, खुली चर्चा आदी कार्यक्रम झाले.

□ □

'नीरजा' या कवयित्रीच्या 'निरन्वय' या काव्यसंग्रहाचे प्रकाशन एप्रिलमध्ये मुंबईत प्रसिद्ध कवी व समीक्षक प्रा. रमेश तेंडुलकर यांच्या हस्ते 'कवितारती'चे संपादक प्रा. पुरुषोत्तम पाटील यांच्या अध्यक्षतेखाली झाले.

□ □

१९८७ चा जिजामाता पुरस्कार भारतीय संस्कृती कोशकर्ते पं. महादेवशास्त्री जोशी यांना प्रदान करण्यात आला. ■

केशिराजव्यासकृत 'रत्नमाळा'

म. रा. जोशी

ग्रां थि की

रत्नमाळा नावाचे स्तोत्र केशिराजाने लिहिले असून ते म्हाइंभटकृत लीळाचरित्राचे पद्यबद्ध संस्कृत रूपांतर आहे. म्हाइंभटाने लीळाचरित्राचे संकलन केल्यावर त्याचे अध्ययन अध्यापन महानुभावीय वर्तुळात होऊ लागले. हळूहळू त्यावर पंथीय मंडळींनी विविध रचना करण्यास प्रारंभ केला. त्यापैकी प्रस्तुतची रचना आहे. फार पूर्वी या स्तोत्राचा उत्तरार्ध ह. ना. नेने यांनी प्रसिद्ध केला होता. परंतु पूर्वार्ध तसाच राहिला. ती उणीव डॉ. व्रह्मानंद देशपांडे यांच्या प्रस्तुत संपादणीने भरून निघाली आहे. रत्नमाळा हे स्तोत्र असले तरी त्याचे स्वरूप वेगळे आहे. ते जसे लीळाचरित्रावर आधारलेले आहे तसेच ते अनेक कवींनी मिळून तयार केले आहे. शिवाय संस्कृत भाषेतही आहे. तेव्हा त्याच्या संपादणीसाठी तसाच योग्यतेच्या अधिकारी संपादकाची आवश्यकता होती. प्राचीन मराठी, संस्कृत या भाषांप्रमाणेच संशोधन संपादनक्षेत्राची जाण असणारेच अशा प्रकारची कामे करू शकतात. सुदैवाने ब्रह्मानंद देशपांडे या सर्वच दृष्टीने योग्य व अधिकारी आहेत. त्यासाठी त्यांनी रत्नमाळा स्तोत्रसंहितेची (इ. स. १९१६) प्रत मिळवून ती छापून काढली. या संपादणीत १८०० श्लोक आहेत.

रत्नमाळा स्तोत्र हे लीळाचरित्रावर आधारित असल्यामुळे स्तोत्रावरोबर लीळाचरित्रातील लीळा व त्यावरील स्तोत्रातील श्लोक यांचा अनुबंध स्पष्ट करावा लागतो. तो दाखविणे अतिशय जिकीरीचे व कष्टाचे काम आहे. प्रा. देशपांडे यांनी दोन रचनेमधील अनुबंध स्पष्ट करून प्रशंसनीय कार्य केले आहे. रत्नमाळेच्या पूर्वार्धातील १८०० श्लोक लीळाचरित्रातील ४९४ लीळांशी आपले नाते दाखवितात. तेव्हा साहजिकच प्रश्न निर्माण होतो की केशिराज प्रभृती महानुभावीयांनी लीळाचरित्राचा कोणता संहितापाठ डोळ्यासमोर ठेवला होता? केशिराज-लक्ष्मीधर, मालोबास, मुरारी पंडित व संतोषकवी या सर्वांनी मिळून प्रस्तुत स्तोत्र सिद्धीस नेले आहे. यापैकी केशिराजाचे ७०१, लक्ष्मीधराचे ४४८, मालोवासाचे ५९७, मुरारी पंडितांचे ११, व संतोष कवीचे ४३ श्लोक असले तरी केशिराज व लक्ष्मीधरांचे मिळून ११४९ श्लोक दिसून येतात. या दोघांनाही म्हाइंभट संकलित मूळ लीळाचरित्र पाहण्यास मिळाले होते. तसेच ऋद्धिपूर लीळाचरित्रही त्यांचे समोर होते. परंतु मालोबास मुरारी व संतोष यांचे वेळी लीळाचरित्राचे विविध पाठ तयार झाले होते. तेव्हा मूळ लीळाचरित्रसंहितेशी नाते सांगणारा केशिराज लक्ष्मीधर विरचित श्लोकांचा पहिला संहितेचा थर व नंतरच्या संहितापाठाशी संबंधित असणारा मालोबास, मुरारी व संतोष कवींच्या श्लोकांचा दुसरा थर असे रत्नमाळास्तोत्रांचे दोन थर दिसून येतात.

यामधून आपण मूळ लीळाचरित्राच्या संहितापाठाकडे जाऊ शकतो काय असा महत्त्वपूर्ण प्रश्न उत्पन्न होतो व नेमके तेच प्रस्तुत संपादणीचे फलित ठरते. तथापि संपादकांनी दिलेल्या परिशिष्टामुळे ४९४ लीळांचा पत्ता लागतो. या सर्वच रत्नमाळास्तोत्राशी नाते सांगणाऱ्या लीळा पूर्वार्धातील नाहीत. त्यामध्ये ७ उत्तरार्धातील लीळा असून दोन अज्ञात लीळा आहेत. रत्नमाळेच्या पूर्वार्धात उत्तरार्ध व अज्ञात लीळा का समाविष्ट व्हाव्यात हे एक गूढच आहे. किंवा उत्तरार्धातील लीळा व पूर्वार्धातील लीळा कोणत्या या प्रश्नावर त्या प्रकाश टाकणाऱ्या असाव्यात. संतोष कवीचा समय ध्यानात घेता तोपर्यंत पूर्वार्धातील लीळा नेमक्या कोणत्या व उत्तरार्धातील नेमक्या कोणत्या हे निश्चित न झाल्याने अस्थिर संहितापाठाचे स्वरूप त्यावरून स्पष्ट होण्यास साह्य होते. १४४६ श्लोकांतील नेमकी लीळा कोणती याचा संदर्भ लागत नाही हेही ध्यानात घेतले की रत्नमाळा स्तोत्रनिमित्ताने लीळाचरित्राच्या जटील संहिता

पाठाचे स्वरूप स्पष्ट घेऊ लागते. पूर्वार्ध ४९४, वर आधारित आहे तर ५९२ लीळांचा पूर्वार्ध कसा मान्य करावा ? शासनाने प्रसिद्ध केलेल्या कोलते संपादणीत ५९२ लीळा आहेत. काही महत्त्वाच्या लीळांचा समावेश रत्नमाळा स्तोत्रात नाहीत. असे संपादक सांगतात. अशा चार पाचच लीळा आढळतात. तथापि पूर्वार्धात उत्तरार्धाच्या लीळा समाविष्ट केल्या गेल्या हे लक्षात घेतले तर देशपांडे संपादित रत्नमाळास्तोत्रांतर्गत पूर्वार्ध लीळा व कोलते संपादित पूर्वार्ध लीळा यांच्यात एकवाक्यता नाही हे विसरता येत नाही.

रत्नमाळा स्तोत्रामुळे रचना एक परंतु रचनाकार मात्र अनेक या संशोधन क्षेत्रांतील समस्येलाही तोंड फुटते. असाच प्रकार नाथांच्या भावार्थ रामायण संदर्भातही आहे. मूळ रत्नमाळा स्तोत्र अपुरे होते म्हणून उत्तरकालीनांनी ते पूर्ण केले की, मूळ अतिलघु असणाऱ्या लीळाचरित्राचाच केशिराजाने अनुवाद केला व जेंव्हा लीळाचरित्राचे नवनवीन पाठ उत्पन्न होऊन लीळाचरित्र अस्तित्वात आले तेंव्हा विस्तारित पाठासह रत्नमाळा स्तोत्र पुन्हा नव्याने अवतीर्ण झाले ? केशिराजांनी पूर्वार्धात ७०१ व उत्तरार्धात ८२० मिळून १५२१ श्लोक लिहिले. तेंव्हा केशिराजाने लीळाचरित्रावर १५२१ श्लोकाचे रत्नमाळा स्तोत्र तयार केले व त्याच्यापुरती ती रचना पूर्ण होती हे स्पष्ट होते. तथापि लक्ष्मीधरांना १६२० श्लोकांची भर घालण्याचे प्रयोजन काय ? बहुधा शृंखला स्तोत्र रचनेचा हा प्रयत्न दिसतो.

अशा प्रकारे शृंखलाबद्ध ग्रंथरचना निर्मितीचा प्रवाह महाराष्ट्रात होता व महानुभावीयांनी त्या दृष्टीने शृंखलाबद्ध ग्रंथरचनेचे प्रयत्न इतरत्रही केलेले दिसतात. या दृष्टीने लक्ष्मीधराच्या ग्रंथकार्याचा व निर्मितीचा पुनर्विचार झाल्यास महानुभावीय व पर्यायाने प्राचीन मराठी ग्रंथरचनेची नव्याने समीक्षा करता येईल. लक्ष्मीधराप्रमाणेच दामोदर पंडितांचेही प्रस्तुत स्त्रोत्र रचनेत काही साह्य असावे. बहुधा हिराईसेच्या लीळाचरित्र संहितापाठाला डोळ्यासमोर ठेवून दामोदर पंडितांनी रत्नमाळेची सुसूत्र मांडणी केलेली दिसते. या सारखे असंख्य प्रश्न निर्माण करण्याची विलक्षण क्षमता प्रस्तुत संपादणीत आहे. या संपादणीमुळे महानुभावीय वाङ्मयसमीक्षेतील साचेबंद दूर होऊन नवीन दिशा मिळते व कोणीही सुखावतो. एका दुर्लक्षित परंतु महत्त्वपूर्ण ग्रंथसंहितेचे उत्तम व उत्कृष्ट संपादन केल्याबद्दल डॉ. देशपांडे यांचे मनःपूर्वक अभिनंदन कोणीही करील यात संशय नाही. प्रा. डॉ. देशपांडे यांच्या कार्यामुळे मराठी संशोधनक्षेत्र उजळून निघाले आहे. ■

केशिराजकृत रत्नमाळा
संपादक : डॉ. ब्रह्मानंद देशपांडे
प्रकाशक : राऊळ प्रकाशन :
श्रीकृष्णनगर औरंगाबाद
किंमत रु. ८०—००

दलित प्रेमकविता
ताराचन्द्र खांडेकर

'दलित प्रेमकविता' हा शरणकुमार लिंबाळे यांनी संपादित केलेला काही दलित कवींच्या निवडक प्रेमकवितांचा संग्रह आहे. या संग्रहाची मलावण करण्यासाठी शरणकुमार लिंबाळे यांनी आपल्या प्रस्तावनेत लिहिले आहे, 'दलितांचे जीवन केवळ लढाईचेच नाही तर या जीवनाला रणांगणाबरोबर अंगणही आहे. गतकालातील वेदना आणि दुःखाशिवाय जीवनात अनेक भावना असतात. दरिद्री आणि बहिष्कृत जीवनातही प्रेम, वात्सल्य, जिव्हाळा असतो, शत्रूबरोबर मित्रही असतात. जीवनातील क्रूर, कोमल, कारुण्य, उदास, उध्वस्त, उदात्त, रमणीय अशा विविध रूपाशी दलित लेखकाला एकरूप व्हावयाचे आहे. केवळ वेदना, विद्रोह आणि नकार हा स्थायीभाव ठरू शकत नाही.' लिंबाळे यांचे हे मत दलित प्रेमकवितेचा संदर्भातच नव्हे तर एकूणच दलित साहित्याच्या संदर्भातही सार्थ ठरलेले आहे. दलित कवितेचा आवाका सर्वस्पर्शी जाणीवांचा प्रकट आविष्कार सिद्ध झालेला आहे. 'दलित कविता

केवळ विद्रोह आक्रोशाची आहे, तिच्यात वेदना आणि नकार आहे असेच नाही तर ती रौद्र अशा प्रेमाचीही कविता आहे. हे प्रेम रखरखीत वास्तवातून फुललेले आहे. या प्रेमात केवळ तारुण्यच नाही तर एक अमिट असा संघर्ष आहे. यौवनाने मुसमुसलेल्या दलित तरुणीला पाहून, तिच्या चेहऱ्यावरचे उग्र सौंदर्य पाहून दलित कवी तिच्या प्रेमात पडला आहे. दलित प्रेमकविता एका नव्या जाणिवेचा समर्थ आविष्कार आहे.' शरणकुमारांचे हे विधानही लक्षणीय आहे.

दलित प्रेमकवितेमधील प्रेम ही संकल्पना दलित जीवनाचे सांस्कृतिक संदर्भ घेऊन आविष्कृत होणे ही बाब अपरिहार्यच आहे. कारण दलित प्रेम हे ह्या सांस्कृतिक संचितामध्येच आपले अस्तित्व जोपासत आलेले आहे. ज्या दलित प्रेमकवितेला हे आत्मभान राहत नाही ती कविता प्रेमकविताच ठरणार–दलित प्रेमकविता ठरणे शक्य नाही. आणि म्हणून ती काहीशी 'उपरी' आणि स्वप्नरंजनातूनच आविष्कृत होणारी ठरेल. शरणकुमार लिंबाळे यांनी संपादित केलेल्या प्रस्तुत संग्रहामध्ये अशी 'उपरी' दलित प्रेमकविता दिसत नाही हे या संग्रहाचे वैशिष्टच म्हणावे लागेल.

खरं तर 'प्रेम' ही भावना सर्वच व्यक्तींच्या खाजगी जीवनाची अनुस्यूत अशी बाब आहे. तिचे सामाजिकीकरण हे अप्रस्तुत आणि अनैसर्गिक आहे. प्रेयसी–किंवा पति–पत्नी संबंधाचे असे सामाजिकीकरण असंभवनीयच म्हणावे लागेल. माणूस दलित आहे, अस्पृश्य आहे, आदिवासी आहे वा उच्चकुलीन, उच्चवर्णीय किंवा साधन-संपन्न आहे म्हणून त्याच्या प्रेमाविष्काराचे मूलतत्त्व वेगळे ठरू शकत नाही; फारतर त्यांच्या–त्यांच्या सांस्कृतिक–आर्थिक आणि तथाकथित अत्याधुनिक प्रसाधन–साधनांनी प्रेमाविष्काराचे प्रकार, त्याच्या आस्वादाचे वेगळाले उपभोगमूल्य वेगळे ठरतील. परंतु म्हणूनच दलित प्रेमकवितेचे स्वतंत्र वैशिष्टय सिद्ध होते. प्रेमाचा मूल्यभाव एकच असला तरी त्याचे सांस्कृतिक संदर्भ त्या कवितेची जातकुळी ठरवितात. म्हणूनच या संग्रहात गोविंदाग्रज, माधव ज्युलियन, अनिल, कुसुमाग्रज यांचा अनुनय करणारी किंवा सुरेश भटांसारख्यांचा मलमली तारुण्याला पहाटे पांघरणारी भोगविलासी कविता सापडू शकत नाही.

दलित प्रेमकविता आविष्कृत होत असताना तिचे सांस्कृतिक आणि सामाजिक संदर्भ आपला अमिट असा प्रभाव गाजवणे अपरिहार्य आहे. त्याशिवाय ती रोमँटिकच होईल. दलित कवींच्या हातून जी प्रेमकविता आविष्कृत झाली ती त्याच्या स्वप्नरंजनात रममाण होणाऱ्या जाणिवातून नव्हे; तर त्याच्या अवतीभवती जे सामाजिक–सांस्कृतिक वास्तव आहे त्याचे भान ठेवून ! म्हणूनच या कवितांमधील प्रणयाराधन भोगविलासी किंवा केवळ वासनामय न राहता या कवितांचे भान सामाजिक नवनिर्माण ठरते. प्रेम ही अती वैयक्तिक असलेली बाब याच सामाजिक वास्तवाने सामाजिक ठरते कारण सामाजिक नवनिर्माणाच्या प्रक्रियेमधील एक सांस्कृतिक सजग घटक म्हणून हा कवी आपली बांधिलकी स्वीकारतो.

या पार्श्वभूमीवर या संग्रहातील कवितांचा विचार करताना स्पष्टपणे जाणवते ते हे की दलित कवितेमधील चातुर्वर्ण्याविरुद्धची बंडखोरी, घृणा, प्रतिशोध या बाबींचासुद्धा दलित प्रेमकवितेमध्ये प्रत्यय येतो. अशा कवितांमध्ये दया पवार, लोकनाथ यशवंत, माणिक गेडाम, दामोदर मोरे, आदींच्या कवितांचा अंतर्भाव, करता येईल.

या संग्रहातील प्रेमकवितांचा आस्वाद घेणे ही रसिकांची स्वतःची दुनिया राहील. तरी मला येथे स्पष्टपणे सांगितले पाहिजे की या संग्रहातील सर्वच प्रेमकवितांना आपले स्वतंत्र असे अस्तित्व आहे आणि एरवी दलित कवींच्या सामाजिक वास्तवाच्या भानाचे एक नितांत अंतर्मुख करणारे स्वतंत्र विश्व या कवितांमधून निर्माण झालेले आहे. या संग्रहामध्ये नारायण सुर्वे, नामदेव ढसाळ, यशवंत मनोहर, दया पवार, केशव मेश्राम या अग्रणी कवींच्या कविता जशा समाविष्ट केल्या आहेत तशाच ज्यांनी विविध नियत–अनियत कालिकांमधून काव्यलेखन केलेले आहे परंतु ज्यांचे संग्रह अजून प्रकाशित झालेले नाहीत अशा अनेक कवी–कवयित्रींच्या कविताही यात समाविष्ट

आहेत. संपादकांच्या मर्यादा लक्षात ठेवूनही एक स्पष्टपणे जाणवते ते हे की ह्या संग्रहामध्ये अजूनही अनेक कवी समाविष्ट होऊ शकले असते.

दलित प्रेमकवितेचा आवाका आत्मभान ठेवणारा असल्याने दलित प्रेमकवी आपल्या प्रेयसीला–पत्नीला आपल्या उद्दिष्टांची जाणीव करून देऊन तिच्या प्रेमाला डोळस करतो आणि चांदण्यांच्या, निर्झरांच्या मनस्वी वातावरणातून भट्टीच्या आगडोंबाचेही तिला भान ठेवायचे आवाहन करतो. या संग्रहातील सर्वच कविता अतिशय आस्वाद्य आणि लक्षणीय आहेत; एखाददुसऱ्या कवीचा निर्देश करून औचित्यभंग आणि रसभंगही करणे समुचितक ठरणार नाही. मात्र शैला गजभिये या कवयित्रींचा याठिकाणी हेतुपुरस्सर निर्देश करणे आवश्यक आहे. शैला ही तशी खळाळणाऱ्या जलप्रपातासारखी आणि तरीही जाणीवगर्भ संचिताची धनी. शैला गजभियेंची कविता येथे उद्धृत करतो, तीच तिच्या अकाली निधनानिमित्त श्रद्धांजली. शैला लिहिते—

बेमोसम रक्तरांगोळ्या काढताना
प्रत्येक अंगणात मी पाहिलेय त्यांना
सुखी जीवांना कुणी सांगाव्यात
भुकेच्या वेदना
मी कशा सांगाव्यात जीवनाला
मरणक्षणाच्या वेदना
इतकी पानगळ अक्षरशः कित्येकांची
मला
तुझ्यासाठी बहरणंच मान्य नाही.

शरणकुमार लिंबाळे यांनी जाणीवपूर्वक हा संग्रह संपादित केला व तेवढ्याच तीव्र जाणिवेने कोल्हापूरच्या प्रचार प्रकाशनाने तो प्रकाशित केला त्याबद्दल दोघांचेही अभिनंदन. ■

दलित प्रेमकविता
संपादक–शरणकुमार लिंबाळे
प्रकाशक–प्रचार प्रकाशन,
कोल्हापूर
मूल्य– रुपये २५/–

वामन परत न आला

डॉ. विश्वेश्वर सावदेकर

प्रसिद्ध शास्त्रज्ञ आणि ख्यातनाम विज्ञानकथा लेखक डॉ. जयंत नारळीकर यांची 'वामन परत न आला' ही विज्ञान कादंबरी 'मौज'ने नुकतीच प्रकाशित केली आहे. लक्ष वेधून घेणारे आकर्षक मुखपृष्ठ हे या कादंबरीचे पहिले वैशिष्ट्य आहे.

नारळीकरांची ही दुसरी विज्ञानकादंबरी. पहिली 'प्रेषित' ही विज्ञानकादंबरी प्रकाशित झाल्यावर या कादंबरीवर टीकाकारांच्या संमिश्र प्रतिक्रिया उमटल्या होत्या. 'प्रेषित'मधील कादंबरीचे तंत्र, पात्रांच्या व्यक्तिरेखा यासारख्या काही बाबतीत उणिवा दाखविण्यात आल्या होत्या. 'वामन परत न आला'च्या छोट्या प्रस्तावनेत नारळीकरांनी या टीकाकारांची थोडीशी दखल घेतली असून मराठी भाषेतील इंग्रजी शब्दांच्या अतिक्रमणाबद्दल आपले विचार व्यक्त केले आहेत. लेखक प्रस्तावनेत लिहितात, "विज्ञानलेखन करताना इंग्रजी शब्द बिलकूल वापरू नयेत हा अट्टाहास मला मान्य नाही. जर अशा शब्दांनी मराठी भाषा दबणार असेल, तर तिला कमकुवत म्हटले पाहिजे. वास्तविक इतर भाषांची आक्रमणे पचवून एखादी भाषा समृद्ध होते. इंग्रजी शब्द पाहून माथे भडकणाऱ्या टीकाकारांना मला एकच प्रश्न विचारावासा वाटतो, 'आपण आपल्या दैनंदिन जीवनात निर्भेळ मराठी बोलता (लिहिता) का?' असे लोक बहुतेक 'फ्लॅट'मध्ये राहत नसावेत आणि 'बेडरूम'मध्ये झोपत नसावेत !"

अशाच प्रकारची भूमिका नारळीकरांनी 'विज्ञानकथेतील मराठी भाषा' (युगवाणी, मे–जून १९८५) या शोधनिबंधातही व्यक्त केली आहे. नारळीकरांसारखे ख्यातनाम लेखक जेव्हा भाषेबद्दल असे विचार व्यक्त करतात तेव्हा आश्चर्य वाटते. मराठी विज्ञान परिषद, विश्वकोश निर्मिती मंडळ, साहित्य संस्कृती मंडळ यासारख्या संस्था, तसेच अनेक मान्यवर व्यक्ती मराठी

भाषेतून सुलभ विज्ञानलेखनासाठी सातत्याने प्रयत्नशील असताना नारळीकरांसारख्या प्रथितयश लेखकाने आकसताळी भूमिका घेऊन अशा शब्दांचा 'घेडसंस्कृती' म्हणून प्रस्तावनेत केलेला उल्लेख अधिकच खटकतो.

'वामन परत न आला' ही एका यंत्रमानवाच्या निर्मितीची कहाणी आहे. हा यंत्रमानव म्हणजे केवळ आज्ञा पाळणारा, सांगकाम्या नोकर नाही, तर स्वतःची प्रतिकृती निर्माण करू शकणारा आणि आपल्या रक्षणाचा व प्रगतीचा स्वतंत्ररीत्या विचार करू शकणारा, स्वतःच्या फायद्याचे निर्णय घेऊ शकणारा, स्वयंपूर्ण असा, 'हान फायमान' या काल्पनिक यंत्राचा आविष्कार आहे. यंत्रमानवाच्या निर्मितीची ही एकशे तेहतीस पानांची कहाणी तीन प्रकरणामध्ये विभागली गेली आहे. 'पेटारा', 'बृहस्पती' आणि 'वामन' ही ती तीन प्रकरणे आहेत.

नारळीकरांच्या या विज्ञानकादंबरीत तीन उपकथानके आहेत. अनेक प्रसंगांनी आणि छोट्या-मोठ्या व्यक्तिरेखांनी ती खुलविली आहेत. परंतु एकूणच कादंबरीचे स्वरूप एखाद्या हेरकथेसारखे किंवा दे-मार चित्रपटासारखे झाले आहे. त्यामुळे आकर्षक मुखपृष्ठ, उत्कृष्ट निर्मिती, मान्यवर लेखक आणि प्रतिष्ठित प्रकाशन या साऱ्यांचा मेळ साधूनसुद्धा 'वामन' वाचकांचे निखळ मनोरंजन करून पूर्ण समाधान देऊ शकत नाही.

गौरी-बिदनूरजवळ पेटारा सापडल्यावर अत्यंत गुप्तपणे त्यावर चालणाऱ्या संशोधनाची हकीकत, पेटाऱ्यातून हाती आलेल्या माहितीच्या आधारावर अरूल आणि लक्ष्मणन् या दोन तंत्रज्ञांनी निर्माण केलेल्या 'वामन'ची हकीकत आणि स्वयंपूर्ण यंत्रमानव निर्माण करण्यासाठी आवश्यक माहिती मिळविण्यासाठी आंतरराष्ट्रीय तस्करांच्या कारवायांची हकीकत अशी या कादंबरीतील तीन मुख्य उपकथानके आहेत. वाचकांची उत्सुकता ताणली जावी अशाप्रकारे कथानकांची गुंफण करण्यात लेखक यशस्वी झाले असले तरी सुरवातीपासूनच कादंबरीवर तस्करी कारवाया आणि गुप्तहेर यांचाच विशेष प्रभाव असल्याचे जाणवते.

अगदी सुरवातीला 'सम्राट विक्रमादित्य' या बोईंग विमानात झालेल्या तस्करांमधल्या देवाण-घेवाणीची छोटीशी झलक दाखवितात आणि त्यावरून या कादंबरीच्या स्वरूपाची ओझरती कल्पना येते. या छोट्याशा प्रसंगानंतर लगेच लेखक वाचकांना अरूल या शास्त्रज्ञाबरोबर गौरी-बिदनूर येथील उत्खनन प्रकल्पावर घेऊन येतात.

गौरी बिदनूर येथे उत्खननात सापडलेला, प्रत्येक बाजू तीन मिटर लांब असलेला धातूचा पेटारा या कादंबरीचे एक प्रकरण व्यापून टाकतो. या पेटाऱ्यावरील चित्र-विचित्र आकृत्या आणि सांकेतिक लिपी यांचा अर्थ न लागल्याने शेवटी पुरातत्व विभागातील तज्ज्ञ अधिकारी डॉ. नवीनचन्द्र पांडे यांच्यावर पेटाऱ्याचे कोडे सोडविण्याची जबाबदारी सोपविली जाते. नवीन बरोबरच सांकेतिक भाषातज्ज्ञ डॉ. लक्ष्मणन् यांचीही नियुक्ती केली जाते.

नवीनचन्द्र पांडे हा फितूर झालेला शास्त्रज्ञ असतो. पुराणवस्तू संशोधनात हाती आलेली माहिती किंवा मौल्यवान वस्तू त्याने 'प्यारेलाल' नावाच्या माणसाला द्यायच्या आणि या प्यारेलालने त्या काळे शुल्झ या व्यक्तीमार्फत परदेशी पोहचवायच्या असे सर्व उद्योग सुरू असतात. या कामासाठी नवीनला भरपूर मोबदला मिळत असतो. गौरी बिदनूरला सापडलेल्या पेटाऱ्यातील महत्त्वपूर्ण माहिती नवीन मार्फत प्यारेलालकडे आणि त्याच्याकडून लंडनमधील आंतरराष्ट्रीय तस्करांकडे पोहचविण्यासाठी या गुन्हेगारांची योजना तयार होते. येथून या कादंबरीवर गुन्हेगारी आणि तस्करी कथानकाची इतकी जबरदस्त छाप पडते की त्यामुळे कादंबरीतील संशोधनाचा वैज्ञानिक भाग पूर्णपणे झाकोळला जातो.

अनेक वर्षांपूर्वी पृथ्वीवर वावरलेल्या 'मोना' अतिप्रगत संस्कृतीतल्या मोनाद मानवांनी मुद्दाम जमिनीत गाडून ठेवलेल्या पेटाऱ्यात अत्याधुनिक, स्वयंपूर्ण, 'कोनाद' या यंत्रमानवाच्या निर्मितीची सविस्तर माहिती हाती येते. या माहितीप्रमाणे यंत्रमानव तयार करण्याचे काम लक्ष्मणन् सुरू करतो. लक्ष्मणन् आणि त्याची पत्नी उर्मिला ही दोन व्यक्तिचित्रे नारळीकरांनी चांगली रंगविली आहेत. संशोधनामुळे सतत कामात व्यग्र राहणारा

पत्नीकडे दुर्लक्ष करणारा लक्ष्मणन् आणि त्याच्या व्यग्र राहण्यामुळे मनाचा कोंडमारा होणारी 'उर्मिला', न कळत रामायणातल्या लक्ष्मण आणि उर्मिलेची आठवण करून देतात. एकटेपणाचा कंटाळा आल्यावर या उर्मिलेने आपल्या मैत्रिणीला लिहिलेली पत्रेही अतिशय आकर्षक आहे.

'वामन' या यंत्रमानवाच्या निर्मितीत स्वत.ला झोकून दिलेला शास्त्रज्ञ लक्ष्मणन् आपल्याला दाद देत नाही, हे पाहून कार्ल शुल्झ अनेक कारवाया करतो. प्यारेलाल, शुल्झ आणि यामामोतो या तस्करांच्या कारवाया, वामनबद्दल माहिती मिळविण्यासाठी त्यांची धडपड. त्यांच्या कारवायांवर मात करण्यासाठी मेजर सावंत यांच्या प्रतिकारवाया या सर्व गोष्टी हिंदी चित्रपटात शोभण्यासारख्या वाटतात. 'वामन' साठी कार्ल शुल्झने उर्मिलेला पळवून नेणे आणि तिला निर्जन ठिकाणी एका झोपडीत बंद करून तिच्या बदल्या वामनची मागणी करणे, मेजर सावंताच्या खास प्रशिक्षित सैनिकांनी उर्मिलेची सुटका करणे या गोष्टी तर खरोखर हिंदी चित्रपटाची आठवण करून देतात.

कादंबरीचा शेवट तर कोणत्याही 'दे-मार' हिन्दी चित्रपटाला शोभणारा आहे. कार्ल शुल्झ हा हेलिकॉप्टर घेऊन तयार आहे. लक्ष्मणन्ने उर्मिलेची सुटका करण्यासाठी आपल्या इच्छेविरुद्ध पाठविलेला 'वामन' त्याच्या जवळ आहे. सर्वांवर मशिनगन रोखून कार्ल शुल्झ वामनसह एक एक पाऊल टाकत हेलिकॉप्टरकडे जातो आहे हे वाचत असताना आपण विज्ञानकादंबरी वाचत आहोत की एखाद्या चित्रपटाची कथा, ते कळेनासे होते. शेवटी वामन परत येत नाही हे पाहून सरूल त्या हेलिकॉप्टरमध्ये स्फोट घडवून वामनला नष्ट करतो. हा शेवटही आपण अनेकदा पडद्यावर पाहिलेला आहे.

विज्ञानकथा (किंवा कादंबरी) कशा प्रकारची असावी हे ठरविण्याचे स्वातंत्र्य लेखकाला आहे, हे निर्विवाद. विज्ञानकथा लेखनामागे नारळीकरांचा एक विशिष्ट दृष्टिकोण आहे. ते विज्ञानकथेला विज्ञानप्रसाराचे एक साधन मानतात. विज्ञानकथेबद्दल विचार व्यक्त करताना नारळीकर म्हणतात, 'रहस्यकथा ही विज्ञानकथा असेलच असे नाही, परंतु विज्ञानकथा ही रहस्यकथा असू शकते.' प्रस्तुत कादंबरीचे कथानक मात्र विज्ञानप्रसार आणि / किंवा रहस्य कायम ठेवणे या दोन्ही बाबतीत फारसे यशस्वी वाटत नाही. या ठिकाणी न कळत डॉ. आयझॅक ॲसिमोव यांची आठवण अपरिहार्यपणे होते. विज्ञानकथा ही रहस्यकथा कशी होऊ शकते हे दाखविण्यासाठी ॲसिमोव यांनी 'दि सिंगिंग बेल्स', 'ऑबिच्युअरी', 'दि डस्ट ऑफ डेथ' यासारख्या एकापेक्षा एक सरस विज्ञानकथा लिहिल्या.

नारळीकरांची 'वामन परत न आला' ही विज्ञानकादंबरी मात्र त्यांच्याच अन्य विज्ञान-साहित्याच्या तुलनेत (अंतराळातील भस्मासूर, यक्षांची देणगी, प्रेषित) वाचकांचे पूर्ण समाधान करू शकत नाही, हे स्पष्टपणे नमूद करावेसे वाटते. ■

वामन परत न आला (विज्ञान कादंबरी)
ले. डॉ. जयंत नारळीकर
प्र. श्री. पु. भागवत, मौज प्रकाशन गृह,
खटाववाडी, मुंबई ४००,००४
पृ. सं. १३३, मूल्य ४५ रु.

ग्रेस आणि दुर्बोधता

अक्षयकुमार काळे

काव्यप्रांतात दुर्बोधता ही तशी नवीन गोष्ट नाही. प्रत्येक कालखंडात कवींनी दुर्बोध कविता लिहिली आहे व सामान्य रसिकांनी तिच्याविरुद्ध ओरड केली आहे. फारसीमिश्रित पेचदार गझल लिहिणारा महान कवी गालिबही त्याच्या काळात काव्यात्म दुर्बोधतेपायी टीकाविषय झाला होता. कुणी त्याला मुश्किलपसंद तर कुणी मोह-मल-गो (अर्थहीन शेर म्हणणारा) असे म्हटले.

पण अशा प्रकारच्या टीकेला सामान्य रसिकांची अपेक्षा धुडकावून गालिबने आपल्या एका

गझलेतच दुर्बोधतेचे समर्थन करणारे उत्तर दिले आहे. तो म्हणतो,

आगही दामे-शुनीदन जिस कदर चाहे बिछाये
मुद्दआ अन्का है अपने आलमें तकरीर का

(शेरांचा अर्थ समजणाऱ्या बुद्धीचे जाळे तुम्ही कसेही पसरा माझ्या वाणीचा अर्थ कधीही न पाहिलेल्या व हातात न येणाऱ्या पक्षाप्रमाणे आहे. तो तुम्हाला समजणे अशक्य आहे), आणि आपली दुर्बोधतेविषयीची निंदा ऐकून तो कंटाळून म्हणाला. 'न सताइश की तमन्ना न सिले की परवा, गर नहीं है मेरे अशआर में माने न सही' ग्रेस यांचे म्हणणेही असेच असावे का? 'हा आसमंत आहे नवा' किंवा 'शापच आहे मला संगमरवरात स्वप्न लपवून ठेवण्याचा', अशी दुर्बोधतेविषयी काव्यमय कबुली त्यांनी दिली आहे म्हणूनच, ग्रेस यांची बरीचशी कविता कळत नसली तरी कळणाऱ्या आणि अंतःकरणाला स्पर्श करणाऱ्या कवितेच्या कवेत सामावून गुंगण्यातच मराठी रसिकतेचे सार्थक आहे असे मला नेहमी वाटते.

संगमरवरी स्वप्नशिल्प

ग्रेसची कविता म्हणजे मराठी काव्यजगताला पडलेले धूसर संगमरवरी स्वप्नशिल्प आहे. हवेहवेसे वाटणारे अनोखे, जाग आल्यावर आपली आठवण करून देणारे पण आपला अर्थ न सांगणारे. काही सुंदर पाहिल्यासारखे, अनुभवल्यासारखे वाटावे अन काय अनुभवले ते कळूच नये. त्या अनुभवाने मन संपन्न करावे पण त्या संपन्नतेचे घटक संपन्न झालेल्या मनालाही कळू नये अशी विलक्षण किमया ग्रेसच्या कवितेची आहे. सर्वसामान्य वाचक तर या कवितेतील अनाकलनीयतेच्या दाराशी स्तिमित होऊन जातो पण विदग्ध टीकाकारही या दुर्बोधतेमुळे ग्रेस यांच्या काव्यसमीक्षेच्या वाटेला जात नाही. या कवितेशी बुद्धी आणि भावनेच्या पातळीवर झुंज देताना त्याची दमछाक होते. आपण फसून पराभूत होऊ की काय अशा भयाने टीकेच्या पातळीवर एक नकार सतत या कवितेला मिळत गेला आहे. टीकाकारांमध्ये ग्रेसचा मोठा चाहता वर्ग असला, तरी चार दोन तुरळक टीकाकार सोडले तर या कवितेला सतत आणि सलगपणे भिडण्याचा प्रयत्न कुणी फारसा करीत नसल्याचे दृष्टोत्पत्तीस येते. ग्रेसच्या काव्यसमीक्षेत त्यामुळे एक कोंडी निर्माण झाली आहे.

'ग्रेस आणि दुर्बोधता' या विद्वत्तापूर्ण ग्रंथाच्या सहाय्याने जयंत परांजपे ह्यांनी ही कोंडी फोडण्याचा अत्यंत समर्थ प्रयत्न केला आहे. साहित्य समीक्षेतील नवी क्षितिजे धुंडाळणे, अपरिचित वाटांना न घाबरता त्यावरून रमत, आस्वाद घेत मार्गक्रमण करणे हा परांजपे यांच्या टीकापद्धतीचा एक आकर्षक विशेष आहे. उपलब्ध माहितीच्या आधारावर कलावंताच्या व्यक्तित्वात आतवर शिरणे परांजपे यांच्या प्रतिभेला जास्तच मानवते. त्यातही ग्रेस आणि परांजपे यांचा स्नेहसंबंध फार जुना आणि परांजप्यांना ग्रेसच्या व्यक्तित्वाचे आणि कवितेचे कुतुहलही फार जुने आहे. गेली २०-२५ वर्षे सतत ते ग्रेस यांच्या कवितेचा अभ्यास करीत आहेत. ग्रेसच्या व्यक्तिमत्वाने भारून गेलेल्या परांजप्यांच्या लेखणीला स्वाभाविकच एक निष्ठेचे बळ मिळाले आहे. ग्रेसच्या कवितेशी भिडताना समीक्षकाने आपला अहंकार तसाच शाबूत ठेवला तर काय परिणाम होतो हे ग्रेसवरच्या समीक्षकांनी अगदी प्रमाणाने सिद्ध केले आहे. काहींनी पारिभाषिक पांडित्य दाखवून संज्ञाविद्ध समीक्षा लिहिली तर काहींनी समरसतेचा मुखवटा धारण करून अतिशय दीर्घ पण अभिनिवेशी समीक्षा लिहिली आहे. अशा अभिनिवेशी समीक्षेने एक त्रासिक मुद्रा स्वीकारणे तिच्या स्वभावाशी सुसंगतच आहे. तसा अहंकार, अभिनिवेश किंवा विशिष्ट परिभाषेची दरकार परांजपे यांनी बाळगलेली नाही. कलावंत आणि कलाकृती याचे खरे मार्ग आकळावयाचे असेल तर ते नम्रपणेच आकळता येते ही वैशिष्ट्यपूर्ण जाण परांजपे यांना असल्यामुळे सहानुभूतीपूर्ण टीकेच्या दालनात या ग्रंथाने एक महत्त्वपूर्ण भर पडली आहे.

परांजप्यांची भूमिकाभिन्नता

सामान्यतः कुठल्याही कवीचा विचार म्हणजे त्याच्या संपूर्ण कवितेचा; तिच्या सर्व वैशिष्ट्यांचा

विचार. पण अशा विचारसूत्रातून परांजप्यांची ही समीक्षा आकारास आलेली नाही. आपली भूमिकाभिन्नता स्पष्ट करताना ते म्हणतात, "या कवितेचे समग्र विवेचन करून त्या आधारे कवीच्या वाङ्मयीन कामगिरीबद्दल मूल्यमापनात्मक निष्कर्ष मांडणे हा या अभ्यासाचा उद्देश नाही." ग्रेसच्या काव्यातील दुर्बोधतेला केंद्रीभूत मानून तिच्याशी संबंधित असणाऱ्या कवीच्या सृजनांतर्गत हेतूंची चिकित्सा करणे व त्यातून काही मूल्यमापनात्मक निष्कर्ष हाताशी येतात काय हे पाहणे, ही या लेखनामागची परांजप्यांची भूमिका आहे. यासाठी अटळपणे ग्रेस यांच्या व्यक्तित्वशोधनाकडे वळावे लागतेच असे त्यांना वाटते.

कवि–रसिक संबंध

स्वतःच्या कवितेच्या माध्यमातून ग्रेस यांनी एक संवेदनाक्षम वाचकवर्ग निर्माण केला आहे व ग्रेस आणि त्यांचे वाचक अतिसूक्ष्म व तरल स्वरूपाच्या धाग्यांनी बांधले गेलेले आहेत असे परांजप्यांना वाटते. पण या सूक्ष्म धाग्यांचे स्वरूप कोणते ? कदाचित मानवी मनाला असणारी धूसर संदिग्धतेची ओढ ? नाद आणि लयाची आवड ? एकीकडे संस्कृतीला छेद देऊन नवीन आत्मसात करीत असताना आपल्यापासून दूर जात असलेल्या सांस्कृतिक घटकांची अपार ओढ ? ही तरती कारणे नसावीत ? कारण अतिशय तरल पातळीवर सांस्कृतिक वारसाचा गूढ पुनरुच्चार ग्रेसची कविता सतत करीत असते. परंतु सर्वसामान्य वाचक ग्रेसपासून दूर अंतरावरच उभा राहतो म्हणून ग्रेसच्या वाचकवर्गाचे तीन प्रकार परांजपे यांनी कल्पिले आहेत. (१) ग्रेसच्या कवितेची भलावण करणारा उदोउदो करणारा मर्यादित वाचक (२) तिच्याकडे तिऱ्हाइत नजरेतून पाहणारा तटस्थ आणि दूरस्थ असणारा बहुसंख्य वाचक (३) काव्यानुभवाला विशिष्ट पद्धतीने सामोरे जाण्याच्या सवयीने बाधित झालेला व ग्रेसच्या कवितेचा झटितिप्रत्यय न आल्यामुळे आपल्या पात्रतेला आव्हान देणारी कविता वाचून भांबावलेला, बावचळलेला, चिडलेला वाचक.

पहिल्या प्रकारचा वाचक ग्रेसची कविता का आवडते याची कारणमीमांसा करीत बसत नाही. विश्लेषण म्हणजे व्यवच्छेदन अशी भूमिका घेऊन तो काव्यानुभवाविषयी कोणतेही विधान करायचे टाळतो. तार्किक पातळीवर विश्लेषण करणे त्याला पटत नाही किंवा तो कधी बोललाच तर कविते-विषयी न बोलता त्याच्या मनावर झालेल्या परिणामाविषयी तो बोलतो. अशी परिणामनियत समीक्षा बाहेरून एखादा पॅटर्न ग्रेसच्या कवितेवर लादण्याची शक्यता नाकारता येत नाही, असे परांजप्यांना वाटते.

काही वाचक असे मानतात की ग्रेसच्या कवितेत तर्कप्रक्रिया नाकारलेली असल्यामुळे तिच्या बाबतीत तर्कनिष्ठ विधान करणे अशक्य आहे. तर्कातीत भावानुभव देणे हे केवळ ग्रेसच्या कवितेचे व्यवच्छेदक लक्षण नाही. इतरही संगीत, चित्रकला, शिल्पकला इत्यादी कलांतील अनन्य-साधारण कलाकृती मूलतः अशाच प्रकारचा तर्कातीत अनुभव देतात असे परांजपे यांना वाटते, स्वाभाविकच अतार्किक अनुभवावर भर असणाऱ्या या कवितेचे मूल्यमापन करण्यासाठी एक सूत्र परांजपे मनाशी गृहीत धरू पाहतात. अतार्किक अनुभव > बुद्धिनिष्ठ पदामध्ये रूपांतर > कविते-विषयी तार्किक विधान > मूल्यमापन. पण या अतार्किक अनुभवाचे बुद्धिनिष्ठ पदामध्ये रूपांतर कसे करावे हे मात्र ते सांगत नाहीत कारण असे करता येईल यासंबंधी त्यांची खात्री नाही.

कालची दुर्बोध कविता आज सुबोध वाटते या न्यायाचा हवाला देऊन ब्राउनिंग, एलियट, मर्ढेकर इत्यादींच्या कवितांची कालपरत्वे बदललेली आकलने व सुलभीकरणे लक्षात घेता ग्रेसच्या संदर्भातही असे घडू शकेल अशी शक्यता व्यक्त करता करताच ते स्वतःच ती अप्रत्यक्षपणे नाकारतात. मला स्वतःला तो नकार पटण्यासारखा वाटतो पण त्याची कारणे भविष्यातील वाङ्मयीन परिस्थितीतच शोधली पाहिजे असे मला वाटत नाही. प्रत्येक काळातच विदग्ध रसिक वाचक थोडा का होइना पण असतोच यावर माझा विश्वास आहे मग अशा या कविसापेक्ष, अतार्किक अनुभवावर आधारलेल्या कवितेचा अभ्यास करण्यासाठी परांजपे यांनी कोणती पद्ध स्वीकारली आहे ?

अभ्यासपद्धती व निष्कर्ष

काही ठिकाणी मानसशास्त्रीय उपपत्तींच्या आधारे परांजपे काव्यानुभवाची मीमांसा करीत आहेत असे दिसते. पाचव्या प्रकरणात त्यांनी या पद्धतीचा अवलंब केला आहे. या पद्धतीवर घेतले जाणारे चार आक्षेप आधी नोंदवून त्यांचे निरसन परांजप्यांनी आपल्या भूमिकेत केले आहे. दुर्बोधतेच्या प्रश्नाला केंद्रीभूत मानून हे लिखाण केलेले असल्यामुळे व ग्रेस यांचे सृजनांतर्गत हेतूच कलाकृतिसंबद्ध अर्थप्रक्रियेला बाधित करणारे ठरत असल्यामुळे त्याच्या संदर्भातील या पद्धतीची अनिवार्यता परांजपे यांनी लक्षात आणून दिली आहे.

ग्रेस यांच्या व्यक्तित्वविचाराकडे या रीतीने परांजपे वळलेले असले व व्यक्तित्वशोधनाच्या दृष्टीने ग्रेस व त्यांचा स्नेहसंबंध फार जुना असला तरी ग्रेसचे व्यक्तिमत्त्व आकळणे सोपे नाही. एका दृष्टीने हे त्यांनी निसरड्यावर ठेवलेले पाऊल आहे असे म्हणायला हरकत नाही. व्यक्तित्व-आकलनासाठी वापरावयाची साधने ग्रेसच्या संदर्भात तशी अपुरीच आहेत. नेणीवप्रधान साहित्यनिर्मिती करणाऱ्या कलावंताच्या संदर्भात तर हा शोध एक अंधारयात्राच ठरू शकेल.

सर्व प्रकरणांचा धांडोळा घेतल्यास ग्रेसच्या दुर्बोधतेचे रहस्य मूलत: ग्रेसच्या व्यक्तिमत्वात आहे या सारभूत निष्कर्षापर्यंत परांजपे आलेले दिसतात. म्हणूनच, पौराणिक, वाङ्मयीन प्रतिमा–प्रतीके–संदर्भ यांना ग्रेसचा वेगळाच अर्थ निष्पन्न करणारा स्पर्श असतो. निसर्ग आपल्या दृष्टीला दिसणारा नसून ग्रेसच्या मनोभूमिकेतील असतो, ग्रेसची भाषा आणि भाषिक संकेत यांना ग्रेसने स्वत:च्या व्यक्तित्वाचा अर्थ दिला असतो. आईविषयक जो भाव त्यांच्या मनात असतो त्याला अनंत दडपणामुळे दुर्बोधतेच्या धुक्यात कधी वितळवून टाकतो.

दुर्बोधता अशी अनंत अंगाने कवितेत शिरत असली तरी तिचे मूळ कारण सर्वसामान्यांपेक्षा प्रचंड प्रमाणात गुंतागुंतीचे असलेले ग्रेसचे आंतरिक व्यक्तिमत्वच आहे. ग्रेस ह्यांनी स्वत: ते कधी सुबोध करण्याचा प्रयत्न केला नाही हे त्यांचे बलस्थानदेखील. हाच परांजपे यांच्या विवेचनाचा निष्कर्ष निघू शकेल. काव्यातम दुर्बोधता म्हणजे काय हे स्पष्ट करून ग्रेसच्या कवितेकडे न जाता ग्रेसच्या कवितेतील आशयाभिव्यक्तीचा सखोल विश्लेषणात्मक विचार करीत ग्रेसच्या काव्यातील दुर्बोधतेचे कोडे सोडविण्याचा यथाशक्ती प्रयत्न परांजपे यांनी या संपूर्ण ग्रंथात केला आहे.

वाङ्मयीन पौराणिक संदर्भांचे अनुसंधान

पहिल्या प्रकरणात ग्रेसच्या दुर्बोधतेचे स्वरूप स्पष्ट करताना दोन निष्कर्षापर्यंत परांजपे आलेले आहेत. एक तर दुर्बोधतेच्या वाटेची निवड ग्रेस ह्यांनी अटळतेने केली आहे असे त्यांना वाटते. निर्मितीच्या सुरुवातीच्या काळातच कलावंताला एक निवड करावी लागते. विशाल रसिकवृंदाच्या मोहात पडून ढोबळ संवेदनक्षमतेला खाद्य पुरविणारे लेखन करायचे की तरल भावानुभूतीच्या विदग्ध रसिकांसाठी लेखन करायचे ? यात दुसऱ्या प्रकारची निवड ग्रेसने केली आहे असे परांजपे यांनी त्यांच्या अगदी प्रारंभीच्या प्रकाशित–अप्रकाशित कवितांचा धांडोळा घेऊन सिद्ध केले आहे.

दुसरे असे की सुरुवातीच्या कवितांचे एकूण स्वरूप रोमॅन्टिक कवितेला जुळणारे आहे असे त्यांना वाटते. ग्रेस यांनी पुढे जे स्वतंत्र स्वायत्त काव्यलेखनाचे तंत्र विकसित केले त्याच्या पूर्वखुणा परांजपे यांनी या प्रकरणात शोधल्या आहेत. ग्रेसची शब्दकळा, प्रतिमासृष्टी आणि संदर्भ यांच्या प्रारंभीच्या आविष्काराचे स्वरूप शोधताना या कवितेतील संदर्भाचे Synatical Function होत नाही म्हणून दुर्बोधता निर्माण होते त्याचप्रमाणे भावानुभवाचे नाटचीकरण करताना सर्वत्र विखुरलेल्या वाङ्मयीन, सांस्कृतिक, पौराणिक संदर्भातून जो भावानुभव व्यक्त होतो तो कोणत्या मुखातून व्यक्त होतो हे कळत नसल्यामुळे दुर्बोधता निर्माण होते असे परांजपे यांनी स्पष्ट केले आहे. हे संदर्भ वापरत असताना त्या संदर्भ–प्रतीकांच्या अर्थाविषयी ग्रेस जागरूक रहात नाहीत, स्वत:ला मानवणाऱ्या व नेणिवेच्या पातळीवर स्थिर झालेल्या अर्थाच्या अनुरोधाने ही प्रतीके ग्रेस वापरतात व रसिक विशिष्ट रूढ अशा अर्थाने या संदर्भ प्रतीकांकडे बघतो परिणामी दुर्बोधता

अनुक्रमणिका

निर्माण होते व हे अपवादाने न घडता नियमित घडते. त्यामुळे या कवितेवर दुर्बोधतेचे घनदाट सावट पडले आहे, हे परांजपे यांनी अनेक कविता आधाराला घेऊन विस्तृतपणे स्पष्ट केले आहे.

स्थलकालनिरपेक्ष निसर्गानुभूती

दुसऱ्या प्रकरणात ग्रेस आणि निसर्ग यांचा अनुबंध निश्चित करताना परांजपे स्पष्ट करतात की निसर्ग हा वास्तव निसर्ग म्हणून त्यांच्या कवितेत अवतरत नाही, तर त्यांच्या भावजीवनाचा भाग म्हणून अवतरतो त्याला व्यक्तिनिरपेक्ष अस्तित्व नाही. निसर्गाचे घटक कवितेत येण्यापूर्वी कविमनात प्रवेश करताना तेव्हा जगाला ज्ञात असणारी त्याची वस्तुनिष्ठ परिमाणे गळून जातात. या संदर्भातील परांजप्यांचा समग्र मजकूर तपासला असता खालील पाच निष्कर्ष परांजप्यांच्या हाताला लागले असावेत असे वाटते.

(१) ग्रेसच्या निसर्गाला प्रादेशिकतेची किनार नाही. तो प्राधान्याने विदर्भाबाहेरचाच आहे.

(२) निसर्ग विशिष्टतेपेक्षा सामान्यरूपात व्यक्त होतो.

(३) मूर्ताला अमूर्त रूप देण्याचा किंवा निसर्ग घटकांचे व्यक्तिकरण करण्याचा ग्रेस प्रयत्न करतात.

(४) या निसर्गाला कालिक मर्यादा नाहीत. तो स्थलकाल निरपेक्ष आहे.

(५) हा निसर्ग म्हणजे 'मृगजळाचे बांधकाम असल्यामुळे त्याला तोंडवळाच नाही किंवा बाह्य निसर्गाचे रंगरूपच या कवितेत बदलून जाते.

केवळ निसर्गच नव्हे तर ग्रेस यांच्या काव्यातील सगळे भावविश्वच स्वायत्त आहे. स्वतःशी रत होणारे कविमन जी भासचित्रे पाहते ती इथे शब्दबद्ध होतात. एक गूढता यात निर्माण होते, पण या गूढतेला पारलौकिकाची किंवा आध्यात्मिकतेची डूब देण्याची परांजपे यांना आवश्यकता वाटत नाही. ग्रेस यांच्या कवितेतील धार्मिक–आध्यात्मिक उल्लेखांचे उदात्तीकरण करणे योग्य नाही त्याचप्रमाणे याकडे केवळ स्वप्नरंजन म्हणूनही बघणे योग्य नाही. कारण तसे केल्यास ही कविता जो कठोर वास्तवाचा अनुभव देऊ पाहते त्याला पारखे व्हावे लागेल. त्यांची स्वप्ने ही केवळ स्वप्ने नसून वास्तवाचे नेणीवगत हुंकार आहेत असे परांजपे यांना वाटते. ग्रेसच्या जडण-घडणीत इच्छा, वासना आणि प्रेरणा यांचे महत्त्वाचे स्थान परांजपे यांनी चपखलपणे स्पष्ट केले आहे.

भाषिक चकवा

तिसऱ्या प्रकरणात परांजपे यांनी भाषिक अंगाने दुर्बोधता कवितेत कशी शिरते हे शोधण्याचा प्रयत्न केला आहे. ग्रेसने भाषेतील शब्दांना देखील आपल्या व्यक्तित्वाचा अर्थ दिला असतो असे परांजपे यांना वाटते. शब्दकोशातील शब्दांच्या अर्थाकडून ग्रेसच्या काव्यातील कूटाचा शोध लावणे म्हणजे चुकीची सुरुवात करून भलत्याच वाटेने जाऊन अज्ञानाच्या डोहात गटांगळ्या खाण्यासारखे आहे.

ग्रेस सतत भाषिक पातळीवर प्रयोग करीत असतात. सर्वसामान्य कवीसारखी रचना न करता अनवट शब्दरचना करतात त्यामुळे भाषिक पातळीवर अनंत अडचणी निर्माण होतात. परिणामी काव्यात दुर्बोधता शिरते.

भावाभिव्यक्तीसाठी गोठलेल्या शब्दांना मोकळे करण्याची ग्रेसची प्रक्रिया असली तरी मर्ढेकरांप्रमाणे भाषेची मोडतोड ते करीत नाहीत तर पु. शि. रेग्यांप्रमाणे भावानुभूतीचे आकार कोरतात काव्यभाषेला. दोघेही मुरड घालतात पण फरक इतकाच की रेगे अल्पाक्षराला महत्त्व देतात, तर ग्रेस शब्दबाहुल्य आणि विपुलतेला महत्त्व देतात असे परांजप्यांना वाटते. याच प्रकरणात ग्रेसच्या काव्यातील संगीताचे स्थानही परांजपे यांनी शोधले आहे.

व्यक्तित्वविचार

उदासीनता आणि दुःख यांनी ग्रेसचे व्यक्तिमत्त्व भारले आहे. कविमनाच्या खोल तळाशी दडलेल्या दुःखाच्या कंपनाची नोंदच कवितेतील अनवट वळणे करीत राहतात पण या दुःखाचा आकार या कवितेत स्पष्ट होत नाही असे परांजपे यांनी म्हटले आहे. ग्रेसचे दुःख एकटे येत नाही तर ते

अनेक सहचारी भावांना घेऊन यते. ते सहचारी भाव म्हणजे स्वत.च्या अनन्यत्वाची जाणीव, एकाकीपण, पोरकेपण, अनाथपण इत्यादी होत. त्यातही एकाकीपणाला त्यांच्या कवितेत महत्वाचे स्थान आहे. या एकाकीपणाचा आईच्या नसण्याशी असणारा संबंध फारच हलक्या आणि कुशल हातांनी परांजप्यांनी उलगडून दाखविला आहे हा संबंध लक्षात घेतल्यास दुःखाचे केंद्र बाल्यावस्थेकडे सरकते असे परांजपे यांना वाटते. आईने नाकारलेल्या वात्सल्याअभावी कवीच्या जीवनात आलेल्या पोकळीचा त्याचप्रमाणे ग्रेसच्या कवितेत वेगळाच अर्थ लेऊन येणाऱ्या पौराणिक प्राक्कथांचा, कर्ण, कुंती, सूर्य इत्यादी प्रतीकांचा या संदर्भात फार सूक्ष्म विचार परांजपे यांनी केला आहे.

मातृगंड

'आई' या संकल्पनेला ग्रेसच्या कवितेत मध्यवर्ती स्थान आहे. नाना संदर्भातून आणि प्रतीकांतून आई वारंवार प्रकट होते म्हणून परांजपे यांनी फ्रॉइडच्या मदर फिक्सेशनच्या सिद्धांताच्या आधारे या संकल्पनेची उकल करण्याचा प्रयत्न केला आहे. आईच्या दूर जाण्यातून, लहानपणीच मिळालेल्या पोरकेपणातून कवीची विशिष्ट मानसिकता तयार झाली आहे. ग्रेसच्या काव्यातील आईचा शोध त्यांना अज्ञात प्रदेशाकडे घेऊन जातो. तो प्रदेश त्यांना सतत खुणावत राहतो. त्या गूढरम्य आकर्षणाचे संस्कार कवितेत दिसतात. या संस्कारांमुळे आयुष्यात आलेल्या स्त्रियांमध्ये कवी आईचीच प्रतिमा शोधतो. पत्नीप्रेयसीमध्ये मातृत्वाचे भाव शोधले जातात. 'माझ्या आईच्या व्यक्तित्वातील ज्या अस्थिशैलीचे मला ज्या ज्या स्त्रीत अंशरूप दर्शन घडते त्या त्या स्त्रीकडे मी प्रतिमेच्या पातळीवर ओढला जातो' या ग्रेसच्या वृत्तीमुळे त्यांच्या कवितेवर 'मातृवनातील सावल्या' पडणे अपरिहार्यच आहे. आईविषयी वाटणारे अस्वाभाविक आकर्षण, तिचा द्वेष, लैंगिक जाणिवा व्यक्त करणाऱ्या प्रतिमांशी असलेला संपर्क, पित्याविषयी शत्रुत्वभावना हे घटक मातृविषयक गंडाकडे अंगुलिनिर्देश करतात व यांतूनच दुर्बोधता निर्माण होते. या गंडाचा कवीच्या भावजीवनाशी आणि नीतिविषयक कल्पनांशी इतका जवळचा संबंध आहे की कवी स्वतःच्या नकळत आपल्या हेतूंना स्वप्नसदृश दुर्बोधतेच्या धुक्यात वितळून टाकतो, असा परांजपे यांचा निष्कर्ष आहे. परांजप्यांचे बहुतांश निष्कर्ष ग्रेस यांच्या गूढ व्यक्तित्वशोधनाच्या अनुषंगानेच बाहेर आलेले आहेत.

परिशिष्ट

या प्रचंड ग्रंथाला तीन परिशिष्टे जोडली असून पहिल्यात ग्रेसविषयी पडलेले प्रश्न पत्रात्मक शैलीत परांजपे यांनी मांडले आहेत. ग्रेसच्या प्रेमात पडलेल्या एखाद्या व्यक्तीचे बोलणे जसे भावनाबहळ व्हावे तसे परांजपे यांचे हे लिखाण काही ठिकाणी नको इतकी जवळीक साधणारे झाले आहे. क्वचित कुठे टीकेने ग्रेस दुखावले जातील की काय या भीतीने प्रतिकूल टीका करता करताच मनधरणीच्या पातळीवर आले आहे. टीकाकाराची स्वयंःपूर्ण टीकाशक्ती अशा वेळी दुबळी आणि हतबल झाली आहे याचा प्रकर्षाने प्रत्यय येतो. समीक्षकाचे येथे व्यक्तित्वविलोचन झाल्यामुळे एकीकडे निष्ठेचे बळ मिळत असले तरी दुसरीकडे तिला मूलभूत मर्यादा पडत जातात आणि वस्तुनिष्ठेऐवजी संवेदनेच्या किंबहुना वेदनेच्या दुखऱ्या पातळीवर ही समीक्षा उतरते या सगळयाच लिखाणाची चमत्कारिक कोंडी होते. ललित निबंध आणि समीक्षा यांचे पृथक् वळ लयास जाते. फक्त मर्यादाच तेवढ्या समोर येतात. उत्कटतेची तार एवढी दीर्घकाल लांबविता येणार नाही याचे झालेले विस्मरण परांजप्यांना या परिशिष्टात नडले आहे. पत्रलेखनाचा फॉर्म स्वीकारून एक मोठा धोका त्यांनी या परिशिष्टात स्वीकारला आहे तो त्यांनी ग्रंथात स्वीकारलेला नसल्यामुळे विस्तृत लिखाण करीत असतानाही लिखाणाचे गांभीर्य टिकून राहिले. संवादापोटी येणारे दडपण टळले. समीक्षा अधिक सूक्ष्म, तटस्थ आणि नेमकी झाली.

दुसऱ्या परिशिष्टामध्ये ग्रेसच्या काही कवितांची कालनिश्चिती करण्याचा त्यांनी प्रयत्न केला आहे, तर तिसऱ्या परिशिष्टात ग्रेस यांच्या अलीकडच्या गाजलेल्या 'वेरावळीय समुद्राचे दृष्टांत' या कविते-

वरे ग्रेस व परांजपे यांनी मिळून प्रकाश टाकण्याचा प्रयत्न केला आहे. परांजपे यांच्या सुलभीकरणाच्या प्रयत्नाला ग्रेस यांनी आपल्या विवेचनाचे असे काही अस्तर जोडले आहे की दुर्बोधतेचा लपेटा आणखीच घट्ट व्हावा.

परांजप्यांच्या मर्यादा

आपला अभ्यास सुव्यवस्थितपणे मांडण्याची जबाबदारी मात्र या ग्रंथात परांजपे यांनी घेतलेली दिसत नाही. संशोधन–समीक्षात्मक मजकूर मांडण्याची शिस्तमान्य पद्धत परांजप्यांनी अंगीकारलेली नाही, त्यामुळे पुष्कळ ठिकाणी अभ्यासकांची गैरसोय होण्याची शक्यता नाकारता येत नाही. पुष्कळदा विचारांची प्रचंड गर्दी त्यांच्या मनात होते, त्यामुळे संज्ञाप्रवाहाच्या नादात अनावश्यक विषयांतरे ते करीत जातात. मूळ मुद्दा बाजूलाच राहतो व समीक्षकाचे आख्यान वेगळयाच विषयाच्या अनुरोधाने होत राहते.

पुष्कळदा परिभाषेचा स्तर परांजपे यांना कायम टिकविता येत नाही त्यामुळे एका परिच्छेदात त्यांची समीक्षा शास्त्रीय स्वरूपाची भासते तर दुसऱ्याच परिच्छेदात ती चमत्कारिकपणे बोलघेवडी होते. कधी ते प्रतिपाद्य विषयाच्या संदर्भाने तटस्थ आहेत असे वाटते तर कधी अकारण जवळीक साधत आहे असा भास होतो.

अशा काही किरकोळ मर्यादा परांजप्यांच्या लिखाणाला पडत असल्या तरी विलक्षण निष्ठेने व चिकाटीने त्यांनी आपला अभ्यास या ग्रंथात मांडला आहे. ग्रेसच्या कवितेतील नादाने नादावलेले रसिक पुष्कळ असतात पण त्यांच्यावर समीक्षा लिहिणारे तुरळकच. नारायण सुर्वे यांच्यासारखे ते समीक्षकप्रिय कवी नाहीत. समीक्षकाच्या रसिकतेला आव्हान देणारे व त्याच्या लेखनक्षमतेची कसोटी पाहणारे ग्रेस यांचे काव्य आहे.

ज्याच्या मिठीत फुलुनि येशिल
त्याच मिठीचा साजण माग

ही त्याची कवितेकडून अपेक्षा आहे. त्यात अप्रत्यक्षपणे रसिकाचाही निर्देश आहेच. परांजपे हे त्या जातीचे रसिक आहेत. या ग्रंथाच्या निमित्ताने मराठी समीक्षा समृद्ध करण्यात व मराठी रसिकतेच्या मर्यादा वाढविण्यात परांजपे यांच्या ग्रंथाने महत्त्वाची कामगिरी बजाविलेली आहे. ■

ग्रेस आणि दुर्बोधता
जयंत परांजपे
पृष्ठे २६२, मूल्य ६० रु.
प्रकाशक : पां. ना. बनहट्टी प्रकाशन
२२४, टिकेकर रोड, धनतोली, नागपूर १२

रानकामुन्या

वसन्त वाहोकार

'आला लडिवाळ वारा
मन मोकाट मोकाट
नयनी हुरहुर...
पाहे पांदीतली वाट'

स्त्रीच्या नितळ – पारदर्शी मनाचे, गूढ आवेग आणि या आवेगातली अनावरता, असे मोहक लाघवी चित्रण करणारी उषा भालेराव या फारशा परिचित नसलेल्या कवयित्रीची कविता 'रान कामुन्या' या संग्रहातून मराठी रसिकांसमोर येऊन दाखल झाली आहे.

निसर्ग, रान, आकाश, साजण या विविध नात्यांना साद घालणाऱ्या, स्त्री मनाची धडपड, हुरहुर या सबंध कवितांमधून एकवटलेली आहे.

'चांदण्या रातीला, समुद्री उधाण
लाटांची खळखळ, अंगणी माझ्या
क्षितीजपलीकडे दिवसाचे दूत
चांदणं विरतं, अंगणी माझ्या'

अशी खंत शब्दरूप होताना संयमाचे बांध न ओलांडण्याची शपथ जणू या कवितेनं घेतली आहे–ते तिचे सामर्थ्य म्हणता येईल.

रान, निसर्ग, खेडे या भोवतीची संपन्न कविता ना. घ. देशपांडे, ना. धो. महानोर या कवींनी देऊन मराठी कवितेला श्रीमंत केले आहे. त्या श्रीमंतीचा मोह अनेकांना, नव्या जाणिवांना खुणावत असतोच, उषा भालेरावांनाही तिथे

आवरता आले नाही. अनेकदा ती घडपड त्यांच्या कवितेत दिसून येते.

‘रंगांची उधळण हास्याची पखरण
दुःखाची वोळवण रंगपंचमीचा दिन
आनंदाचे काही क्षण उन्मुक्त मन
प्रीतीचं लाजरं गाणं रंगपंचमीचा दिन’

किंवा

‘सायंकाळी कातरवेळी सांजकिनारी गं ऽ
कंप तनुवर नवलाईची नवी थरारी गं’

ह्या काही चटकन् लक्षात येणाऱ्या खाणाखुणाही लपून राहात नाहीत. त्या स्पष्ट होतात.

ऋतूंना वोलो देत जाणारी ही कविता, खूपशी एकाकी, आत्ममग्न आणि व्यक्तिगत अशीच राहिली आहे त्याच शब्दात—

‘असा वसंत फुलला, मन सैरभैर झाले
आज अवचित का, तळ हे डहुळले ?’

अशी मराठी कवितेची रोजची नवी आव्हाने स्वीकारणारी आजची कविता आहे. अलीकडची वाटचाल अधिक गतिमान आहे. मळवाटा ओलांडून नवी वाट, नवे क्षितीज, राजवाटांचा वेध घेणारी कविता, उषा भालेरावांना खुणावेल अशी एक अपेक्षा आहे. ‘रानकामुन्या’नंतर येणाऱ्या अशा स्वरांचे स्वागतच असेल. ■

रानकामुन्या (कविता)
उषा भालेराव
अमरवैभव प्रकाशन औरंगाबाद

लहरीपणा, अव्यवहारीपणा आणि भविष्याबद्दलची बेफिकिरी या सिद्ध दोषांबरोबर नारायणरावांचे गुण आणि त्यांची दैवदुर्विलसिते जर लक्षात घेतली नाहीत, तर त्यांच्या अत्यंत यशस्वी जीवनाच्या विपरीत शेवटाचे कोडे उलगडणार नाही.

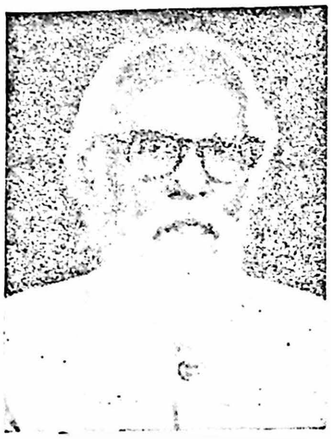
गुरुजनांबद्दल त्यांची निष्ठा इतकी उत्कट, की खाडिलकरांबद्दल त्यांनी कधी वावगा उच्चार ऐकून घेतला नाही. भास्करबुवा बखल्यांच्या स्मारकासाठी झटायचे म्हणून ठरविल्यावर भारत गायन समाजासाठी लागतील तितके जलसे त्यांनी केले, आणि सांगलीच्या देवल क्लबला देखील तशीच मदत केली. मास्तर कृष्णराव आपल्या गुरूचे गाणे गातात म्हणून ते मागतील त्या सवलती त्यांना दिल्या. ‘तिरखवाने एक नाटक वाजविले, म्हणजे महिन्याचा पगार वसूल होतो’, म्हणून त्याच्या दोन दोन महिन्यांच्या रजा मंजूर केल्या टिळक स्मारक फंडासाठी केशवरावांबरोबर काम करावे अशी समस्त रसिकांची इच्छा दिसताच, स्पर्धेऐवजी पवित्र निष्ठेच्या भावनेने त्यांनी संयुक्त खेळात भाग घेतला. पदरच्या कलावंतावर लोभ इतका की, त्यांच्या उत्कर्षात त्यांनी निरंतर आनंद मानला.

मखमलीचा पडदा : वसंत शांताराम देसाई (पृ. २३७-२३८)

अनुक्रमणिका

साहित्यभूषण तु. ना. काटकर

मदन धनकर



सुप्रसिद्ध कवी, चरित्रलेखक आणि 'वि.सा. संमेलने : अध्यक्षीय भाषणे' चे संपादक साहित्यभूषण तु. ना. काटकर यांचे गेल्या १५ जानेवारी १९८७ रोजी निधन झाले. विदर्भ साहित्य संघाच्या कार्याशी गेल्या ३५ वर्षापासून ते संवद्ध होते. त्यांचा परिचय—

प्रारंभिक जीवनप्रवास

साहित्यभूषण तु. ना. काटकर यांचा जन्म ५ नोव्हेंबर १९०८ साली नागभीड (जि. चंद्रपूर) येथे झाला. सौ. साळूबाई व श्री. नागेशस्वामी हे त्यांचे मातापिता. अध्यापक विद्यालयातून प्रशिक्षण आटोपल्यावर आरमोरी (सध्या जिल्हा गडचिरोली) येथील पूर्व माध्यमिक विद्यालयात त्यांनी अध्यापनाचे काम सुरू केले.

काँग्रेसशी संबंध आणि राष्ट्रपिता म. गांधी यांचा प्रभाव यामुळे खादीचा त्यांनी स्वीकार केला. खादीच्या वापराचे व्रत त्यांनी आमरण पाळले. मराठी आणि हिंदी या दोन भाषांतील ग्रंथांचे सतत वाचन त्यांनी चालविले. नेटाने लेखन करण्याचा दीर्घोद्योग त्यांनी याच काळात अंगी बाणला. लेखनाच्या गोडीस पत्रकारितेतून वाट देऊन वार्ताहर म्हणून याच काळात काम करायला सुरवात केली. जिल्हा पुढे प्रादेशिक पातळीवर पत्रकार म्हणून त्यांनी लौकिक मिळविला, त्यामागे या क्षेत्रातील त्यांची दीर्घ तपश्चर्याच कारणीभूत ठरली.

चंद्रपूरहून प्रकाशित होणाऱ्या 'मजूर' पाक्षिकांच्या कार्यकारी संपादकाचे दायित्व स्वीकारून १९४४ मध्ये ते चंद्रपूरला आले. शिक्षकाच्या व्यवसायात सतत होणारी बदली आपल्या व्यासंगातील अडथळा आहे. हे लक्षात आल्यावर ते चंद्रपूरला आले. भरपूर आणि विविध लेखनाची असलेली मनस्वी हौस, तत्कालीन अनेक नियतकालिकात लेखन करून जोपासली. 'मजूर'चे पुढे 'नवामनु' साप्ताहिकात रूपांतर झाले. 'स्वातंत्र्याची सुप्रभात' ही त्यांची पहिली (आणि अखेरचीही) कादंबरी याचवेळी 'नवामनु'तून क्रमशः प्रसिद्ध झाली.

विदर्भ साहित्य संघाशी संबंध

१२ वे विदर्भ साहित्य संमेलन १९५० साली चंद्रपूरला स्व. डॉ. मा. गो. देशमुख यांचे अध्यक्षतेखाली संपन्न झाले. संमेलनाच्या प्रमुख आयोजकांपैकी एक म्हणून स्वागत समितीच्या सरचिटणीसपदी त्यांची निवड झाली. संमेलनाबाबत मार्गदर्शन करण्यासाठी डॉ वि. भि. कोलते आले असताना

त्यांच्या सूचनेवरून काटकरांनी वि. सा. संघ परीक्षांचे केंद्र सुरू केले. राष्ट्रभाषा प्रचार समिती व विदर्भ साहित्य संघ परीक्षांचे केंद्र दीर्घकाळ चालवून भाषासेवा केली.

साहित्यभूषण काटकरांच्या संस्यात्मक कार्यात विदर्भ साहित्य संघाशी असलेले त्यांचे ऋणानुबंध संस्मरणीय ठरले. १९५१ साली केंद्रीय कार्यकारिणीचे सदस्य म्हणून ते निवडून आले. पुढे चिटणीस व 'युगवाणी' संपादक मंडळाचे सदस्य म्हणून त्यांनी १९६८ पर्यंत कार्य केले. संस्थेच्या परिवारात वावरताना त्यांचे सर्वांशी स्नेहाचे संबंध राहिले. 'तरुण भारत'चे वार्ताहर म्हणून स्व. भाऊसाहेब माडखोलकर यांच्या स्नेहास ते पात्र ठरले. व्यक्तिगत रागलोभ आणि संस्थाजीवनातील मानसन्मान यापासून ते स्वभावतः दूर असल्यामुळे सर्वांचे प्रेम सहज प्राप्त करू शकले.

विदर्भ साहित्य संघाशी आलेला संबंध त्यांनी आपल्या दीर्घोद्योगाने व परिश्रमाने सार्थ केला. संस्थाजीवनातील घटनांची नोंद, उत्तम ग्रंथ, नियतकालिके व लेख यांचे सतत संकलन करण्याचा त्यांचा छंद 'विदर्भ साहित्य संमेलनाध्यक्षांची भाषणे' रूपाने साकार आहे. केंद्रीय कार्यकारिणीतून पुढे निवृत्त झाल्यावर देखील संस्थेवरील निर्व्याज प्रेमापोटी संमेलनातील त्यांची उपस्थिती व सहभाग कायम राहिला.

संस्मरणीय संपादन

'विदर्भ साहित्य संमेलन : अध्यक्षीय भाषणे' आणि 'विदर्भ साहित्य संघाचा इतिहास : खंड पहिला' हे त्यांचे संपादन कार्य साहित्य संघास त्यांनी दिलेली बहुमोल वाङ्मयीन देणगी आहे. वि. सा. संघाने हीरक महोत्सवी वर्षात १९८३ साली ही भाषणे प्रकाशित केली आहेत. यात ६० वर्षांच्या काळातील ३३ संमेलनाध्यक्षांची भाषणे आहेत. यापैकी मुद्रित स्वरूपात उपलब्ध असलेली २७ भाषणे असून इतर सहा भाषणांचा मजकूर उदय (अमरावती), महाराष्ट्र व तरुण भारत (नागपूर) यातील वृत्तांताचे आधारे समाविष्ट केला आहे. यात श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकर (१९२३), इतिहासाचार्य यादव माधव काळे (१९२४), भारताचार्य चिंतामण विनायक वैद्य (१९२७), न्या. केशवराव कोरटकर (१९२८), प्रा. न. र. फाटक (१९३७), आणि पु. भा. भावे (१९६७) यांच्या भाषणासाठी त्यांना तत्कालीन नियतकालिकांचा आधार घ्यावा लागला. साहित्य संमेलनाध्यक्षांची भाषणे कार्यालयात, अन्य पदाधिकारी व संबंधित साहित्यिकांकडून प्राप्त होऊ शकली नाहीत, ती सतत शा. भू. काटकरांजवळ उपलब्ध असावी यातून त्यांची निर्भेळ वाङ्मयाभिरुचीच प्रगट होत नाही काय ?

अध्यक्षीय भाषणांच्या संकलन–संपादनाच्या उद्यमशीलतेतून साहित्य संघाचा इतिहास लिहिण्याचे त्यांनी मनावर घेतले. त्यासाठी साहित्य संघाचे व संमेलनांचे पूर्वाध्यक्ष, माजी सक्रीय पदाधिकारी. व कार्यकर्ते आणि संशोधकांशी सतत संपर्क ठेवला. नागपूरला 'महाराष्ट्र' कार्यालयात व अमरावतीत 'उदय' कार्यालयात बसून चिकाटीने टीपा तयार केल्या. वि. सा. संघाच्या स्थापनेपासून १९५८ पर्यंतच्या काळाचा इतिहास त्यांनी लिहिला. वि. सा. संघाच्या १२ फेब्रुवारी १९६७ च्या कार्यकारिणी सभेनं इतिहास संक्षिप्त करून प्रकाशित करण्यात यावा असा ठराव सर्वानुमते संमत करण्यात आला आहे. संशोधन महर्षी डॉ य खु. देशपांडे, कविभूषण अण्णासाहेब खापर्डे, प्रा. श्री. ना. बनहट्टी व डॉ. मा. गो. देशमुख आदींनी त्यावर अनुकूल अभिप्राय दिला आहे.

काव्यरचना

साहित्यभूषणांची प्रतिभा काव्य आणि चरित्र या दोन वाङ्मयप्रकारात प्रामुख्याने रमली. 'नौखाली', व 'वसंतश्री' ही दोन काव्ये, 'शब्द सृष्टी' आणि 'गोंडवण गीत' व काही कविता' रूपाने प्रकाशित असून 'मराठी गीतांजली' व 'अभिनव गीत महात्मायन' नियतकालिकातून वाचकांपुढे आहे.

म. गांधी सा. भू. काटकरांचे दैवत होते. गांधीजींच्या जीवनातील 'नौखाली' एक अलौकिक यात्रा आहे. देशाच्या फाळणीचे वेळी नोखालीत घडलेल्या नृशंस हत्याकांडाने काटकरांचे कवीमन व्यथित झाले त्यावर कवीने जातिवृत्त सूर्यकांत मध्ये ६१ श्लोकांची रचना केली आहे.

नौखाली काव्याचे पूर्व नौखाली व उत्तर नौखाली असे दोन खंड कल्पिले असून पहिल्या खंडात गांधीप्रवेशापूर्वीच्या नरमेधाने रक्तरंजित झालेली नौखाली तर दुसऱ्या खंडात गांधीजींच्या यात्रेमुळे बदललेल्या वातावरणातील सामंजस्याचा स्वीकार केलेली नौखाली असे विषयाचे स्वरूप आहे.

'वसंतश्री' हे त्यांचे दुसरे निसर्गकाव्य. ऋतुराज वसंताचे वैभव वाचकापुढे उधळताना वसंताचे मानकरी म्हणून वसुंधरा, सविता, सृष्टी, चंद्र, रोहिणी, अरुण, उषा व कोकीळ यांना पाचारण करण्यात आले आहे. प्रस्तुत रचनेसाठी संस्कृत साहित्यातील ऋतुवर्णनपर काव्य कवीपुढे असावे. सोप्या जातिवृत्तातून काटकरांनी विषय सजविला आहे.

नक्षत्रे कसली ? रांगोळ्या–वेली।
बालिका फुगड्या खेळती जली ॥
पडद्यां पडद्यांतून गुंफिल्या गौरी।
प्रदर्शनातील कलाकुसरी ॥

या सारख्या ओळींतून साहित्यभूषणांच्या काव्यकुसुमांची परडी आकर्षित करते. 'वसंतश्री'स श्री. ज्ञा. रा. साधू यांचा पुरस्कार असून सुप्रसिद्ध काव्यसमीक्षक प्रा. म. श्री. पंडित यांची प्रस्तावना लाभली आहे. प्रा. पंडित यांनी प्रस्तावनेत नमूद केलेला या "काव्याची घाटणी अभियुक्त संस्कृत साहित्यातील ऋतुवर्णनपर काव्यासारखी आहे. अर्थ व रचना यांची चमत्कृती हा जो संस्कृत काव्याचा प्राण, तोच प्रस्तुत काव्यात संचारित झाल्याचा वारंवार भास होतो. मात्र संस्कृतातील नीटनेटकेपणा, टापटीप आणि सफाई यांचा प्रस्तुत काव्यात फारसा आढळ होत नाही काटकरांचे हे प्रारंभीचे काव्य असल्याने काही गोष्टींचा अभाव अपरिहार्य आहे." हा अभिप्राय अर्थपूर्ण वाटतो.

इतर कविता

'चंद्रपुरी कवी' या प्रातिनिधिक कवितासंग्रहात त्यांच्या गोंडवण गीत व काही कविता आल्या आहेत. सात कडव्यांचे गोंडवण गीत स्फूर्तिदायक आहे. गीतात कल्पिलेले गोंडवण आजच्या परिस्थितीत एक स्वप्नरंजन असले तरी ते वाचत असताना विशाल प्रादेशिक अस्मिता जागवणारी शक्ती जाणवते. नर्मदा ते गोदावरी व वर्धा ते महानदी यांची चतुःसीमा कवीने रेखाटली आहे. या विशाल प्रदेशातील जमाती, पवित्रस्थले, वीरपुरुष, संत महात्म्ये व संपन्न निसर्गाचा वारसा कवीने मांडला आहे. कुसुमाग्रजांच्या 'गर्जा जयजयकार' या गाजलेल्या क्रांतिगीताच्या ध्रुपदातील रसिकांच्या जिभेवर रुळलेल्या याच शब्दसमूहाचा वापर करून कवीने रचना वाचकांच्या अधिक जवळ नेली आहे. काटकरांच्या सर्व कविता रचनेत शिरोभागी शोभावी असे हे गीत आहे.

हिमालयाहून आद्य जननि गे ! आदिभूमि आर्ये
इथे गर्जले नाग, बौद्ध अन् चांद्रवंशि शौर्ये
किती नांदल्या भाषा भगिनी ? आजि मराठी नांदे
शेत्या, वाड्या, उद्योगी जन अमुप कामधंदे
गौरवशाली गोंडवणा रे—
अभिवादन स्वीकार ! कवीचे अभिवादन स्वीकार।
गर्जा जयजयकार जननिचा ! गर्जा जयजयकार

याच संग्रहातील 'मराठी', 'तीन महान भिकारी' आणि 'विश्वशांती मुकुट' या सारख्या कविता सरळ राष्ट्रीय वळणाच्या आहेत. राष्ट्र, राष्ट्रपुरुष व त्यांचा गौरव हा त्यांच्या आरंभीच्या सर्व कवितांचा विषय त्यांचा जीवन प्रवास व निष्ठा यांचेशी सुसंगत असून स्वातंत्र्यप्राप्तीसाठी आसुसलेल्या कवीमनाचे प्रतिध्वनी यातून उमटले आहेत.

म. गांधींच्या जीवनावर विस्तृत काव्य लिहिण्याचा सा. भू. काटकरांचा विचार होता. या दृष्टीने महात्मायनाचा काही भाग त्यांनी लिहिला असला तरी या आकांक्षेची सरस व गेय परिणती अभिनव गीत महात्मायनाच्या रचनेत झाली आहे. काव्यास कवी अनिल यांची प्रस्तावना लाभली आहे. कवीवर्य ग. दि. माडगूळकरांच्या गीत रामायणानंतर गीत काव्यांना लाभलेले अफाट यश गृहित धरून म. गांधींच्या जीवनावर त्यांनी सुमारे ७० गीते रचली. या सर्व गेय गीतांना एखाद्या संगीतज्ञाने चाली देऊन राष्ट्रपित्याचे संपूर्ण चरित्र लोकांपुढे वाद्यवृंदाच्या सहाय्याने गायिले जावे अशी त्यांची इच्छा होती, पण ती फलद्रूप होऊ शकली नाही.

१९६० च्या आसपास रचलेल्या सुमारे ३० कवितांचा संग्रह 'शब्दसृष्टी' आहे. त्यांच्या स्फुट कवितांचा असा हा एकमेव प्रकाशित संग्रह असून यातील विषय प्रारंभीच्या कवितेपेक्षा भिन्न आहेत. धार्मिक व आध्यात्मिक वाचनाचे संस्कार घेऊन ही रचना अभिव्यक्त झाली आहे.

लोकनेत्यांची चरित्रे

चरित्रलेखनाच्या बाबतीत सा. भू. काटकर यांचे नांवावर एकूण चार पुस्तके आहेत. यातील दोन चरित्रे राजकीय व सामाजिक क्षेत्रात आघाडीवर असलेल्या स्वातंत्र्यसंग्राम सैनिकांची व लोकनेत्यांची आहेत. 'कर्मवीर कन्नमवार' हे महाराष्ट्राचे माजी मुख्यमंत्री स्व. मा. सां. कन्नमवार यांचे चरित्र असून 'चंद्रपूरचा सिंह' हे दे. भ. खुशालचंदजी खजानची यांचे चरित्र आहे. 'कर्मवीर कन्नमवार'ला तत्कालीन मुख्यमंत्री श्री. वसंतराव नाईक यांचा पुरस्कार आहे तर प्रस्तावना भारताचे तत्कालीन संरक्षणमंत्री श्री. यशवंतराव चव्हाण यांची आहे.

कर्मवीर कन्नमवारजींचे जीवन म्हणजे प्रयत्न मार्गाचा चढता आलेख होय. अपार कष्ट व दुर्दम्य जिद्द यांच्या भरवशावर एकाकी वाटचाल करणाऱ्या व्यक्तिजीवनाची यशोगाथा त्यात आहे. वृत्तपत्र विक्रेते व डिस्ट्रीक्ट कौन्सील मधील कारकून म्हणून त्यांनी आयुष्याची सुरुवात केली. कन्नमवारजींना आयुष्यात करावा लागलेला संघर्ष काटकरांनी प्रामाणिकपणे उभा केला आहे.

'चंद्रपूरचा सिंह'चे नायक याच कालखंडातील आहेत. स्व. खुशालचंदजी राजकारणात आणि वयानेही कन्नमवारजींपेक्षा ज्येष्ठ होते. १९२२ ते १९३५ या काळात चंद्रपूर जिल्ह्यात आणि नागपूर प्रांताच्या राजकारणात खुशालचंदजी यशस्वीपणे आघाडीवर राहिले. नरकेसरी अभ्यंकरांच्या राजकारणाचे एक प्रमुख प्रवक्ते म्हणून ते निर्भयपणे वावरले. चंद्रपूरचे नगरोपाध्यक्ष व नगराध्यक्ष आणि नंतर आमदार म्हणून लोकांनी त्यांना उचलून धरल्यामुळे चंद्रपूर जिल्हा व नागपूर प्रांतात ते अग्रेसर ठरले.

'चंद्रपूरचा सिंह' चरित्रात श्री. रमेश गुप्ता काटकरांचे सहलेखक असून काटकरलिखित मूळ चरित्राचे पुनर्लेखन केल्याचे श्री. गुप्ता यांनी 'अखेरचे पान' मध्ये नमूद केले आहे.

मुकुंदराज व मार्कंडेय

'मराठीचे आद्यकवी मुकुंदराज' व 'मृत्युंजय मार्कंडेय' ही दोन छोटी पुस्तके अमरावतीच्या सेवा प्रकाशनने प्रकाशित केली आहेत. स्थान महात्म्य व चरित्र असे 'मृत्युंजय मार्कंडेय'चे स्वरूप आहे.

'मराठीचे आद्यकवी मुकुंदराज'मध्ये मुकुंदराजांच्या स्थल व काल यांची चर्चा काटकरांनी केली नाही. त्यांची भूमिका संशोधकाची नसून निवेदकाची आहे. संशोधनातील वेगवेगळ्या मतांचा परामर्श किंवा त्यातील वादग्रस्त मुद्यांचा आढावा देखील न घेता मुकुंदराजांसंबंधी उपलब्ध माहिती गृहित धरून त्यांनी चरित्र लिहिले आहे.

चिमूरचा स्वातंत्र्य लढा

'चिमूरचा स्वातंत्र्य संग्राम' ही सा. भू. काटकर यांची पुस्तिका स्वातंत्र्य संग्रामाचा इतिहास लिहिण्याचे दृष्टीने महत्त्वाचे साधन आहे. चिमूरचा लढा १९४२ च्या चलेजाव आंदोलनातील एक उज्ज्वल पर्व आहे. १६ ऑगस्ट १९४२ रोजी, नागपंचमीच्या दिवशी चिमूरला घडलेल्या दडपशाहीचा 'चक्षुर्वै सत्यं' वृत्तांत. या पुस्तिकेत आहे.

चिमूरला ८ ऑगस्ट ते २५ ऑगस्ट १९४२ पर्यंत घडलेल्या घटनांची नोंद यात आहे. आंदोलनात भाग घेतलेले चिमूरचे श्री. सी. सं. पोटदुखे यांनी सांगितलेला हा वृत्तांत असल्याचे काटकरांनी नमूद केले आहे. डॉ. सुरेंद्र बारलिंगे संपादित 'इन्किलाब'मधून मार्च १९४७ मध्ये पहिल्यांदा वृत्तांत प्रकाशित झाला. या पुस्तिकेस 'जागती लेखणी' म्हणून सुप्रसिद्ध कथालेखक प्रा. के. ज. पुरोहित (शांताराम) यांचा पुरस्कार असून 'स्फूर्तिनिधान' म्हणून डॉ. बारलिंगे यांनी चार शब्द लिहिले आहेत. महाराष्ट्र राज्य स्थापनेचा रौप्य महोत्सव, काँग्रेसची शताब्दी आणि स्वातंत्र्य संग्राम सैनिकांचा गौरव या निमित्ताने अनेक ग्रंथ, ग्रंथ, पुस्तिका व माहितीपत्रकांचे वेळोवेळी प्रकाशन झाले आहे. चिमूर लढ्याच्या इतिहासाची

संदर्भ साधने उपलब्ध असताना, विशेषत: काटकरांची पुस्तिका उपलब्ध असताना त्याची दखल घेतली जात नाही हे खेदजनक नव्हे काय ?

व्याकरण–मित्र

शालेय विद्यार्थ्यांना उपयुक्त असे 'व्याकरण मित्र' हे काटकरांचे आणखी एक पुस्तक. व्याकरणासारखा रूक्ष व सूक्ष्म विषय त्यांनी सोपा करून यात मांडला आहे. माध्यमिक शाळांसाठी तत्कालीन मध्यप्रदेश शासनाने व्याकरणमित्र नेमले होते. दादोबा पांडुरंग यांचेपासून तर भावे-कुळकर्णी यांचेपर्यंतच्या व्याकरण पंडितांनी लिहिलेल्या सर्व ग्रंथांचे मंथन करून 'व्याकरण मित्र'चे नवनीत त्यांनी विद्यार्थ्यांच्या हाती ठेवले.

मौलिक संदर्भ ग्रंथ

'चंद्रपूर नगरपालिका शताब्दी ग्रंथ' काटकरांच्या अभ्यासाचे उत्तम फलित होय. १९६७ साली चंद्रपूर नगर परिषदेची शताब्दी साजरी करतांना संस्थेने काटकरांवर शताब्दी ग्रंथ लिहिण्याची जबाबदारी सोपविली. सुमारे ३०० पृष्ठांच्या ग्रंथात त्यांनी चंद्रपूर नगरपालिका व चंद्रपूर नगरजीवनविकासाचे सुसंगत दर्शन घडविले आहे. हा ग्रंथ सिद्ध करताना डॉ. मा. प. मंगुडकर यांचा 'पुणे नगर संस्था शताब्दी ग्रंथ' त्यांच्यासमोर होता. नगर परिषद व त्याद्वारे स्थानिक संस्थांच्या कार्याचा अभ्यास करणाऱ्यासाठी एक मोलाचा संदर्भ ग्रंथ यामुळे उपलब्ध झाला आहे.

दर्जेदार 'मधुवन' त्रैमासिक

सा. भू. काटकर केवळ लेखक नव्हते तर चंद्रपूर परिसरातील वाङ्मयीन चळवळीचे प्रवर्तक होते. २६ जानेवारी १९५० रोजी त्यांनी गोंडवण साहित्य संस्थेची स्थापना केली. या संस्थेचे मुखपत्र म्हणून 'मधुवन' त्रैमासिक त्यांनी सुरू केले. ते स्वत: संस्थेचे अध्यक्ष व 'मधुवन'चे संपादक होते. दोन वर्षांत आठ अंक निघून 'मधुवन' बंद पडले. पण 'मधुवन'चा लेखकवर्ग, त्यातील प्रकाशित दर्जेदार मजकूर व अंकाची आकर्षक निर्मिती यामुळे तत्कालीन नियतकालिकात 'मधुवन' ने स्वत:चे स्थान निर्माण केले होते. पत्रकार व संपादक म्हणून काटकरांची असलेली मोठी योग्यता 'मधुवन'ने प्रस्थापित केली.

प्रकाशनाची वाट

याच काळात शारदा प्रकाशनाची स्थापना करून 'गोंडवण गौरव ग्रंथमाला' सुरू करण्यात आली. शारदा प्रकाशनचे अध्यक्ष स्व. आमदार बाबूराव पोटदुखे तर सचिव सा. भू. काटकर होते. सदस्यात सर्वश्री आचार्य गो. बा. पुल्लीवार, अविनाशचंद्र अनवाणे व अ. ज. राजूरकर होते. गोंडवण गौरव ग्रंथमालेच्या माध्यमातून अनेक लेखकांचा परिचय वाचकांना होऊ शकला. १९५० नंतर चंद्रपूरसारख्या अप्रगत व आडवळणाच्या गावी लेखन व प्रकाशनाची वाट त्यांनी निर्माण केली ही घटना वाङ्मयाभिरुची व वाङ्मयीन चळवळीची वाटचाल या संदर्भात ऐतिहासिक मोलाची आहे. पुढे गोंडवण साहित्य संस्था विसर्जित करण्यात आली. तथापि या उपक्रमाची आठवण म्हणून विदर्भ साहित्य संघाच्या चंद्रपूर शाखेस 'गोंडवण शाखा' असे नाव देण्यात आले.

चंद्रपूरला मजूर व नवा मनुच्या संपादनाच्या निमित्ताने ते १९४४ साली आले. पुढे 'नवामनु' सोडल्यावर १९५१ मध्ये त्यांनी नगरपालिका प्राथमिक शाळेत शिक्षकाची नोकरी पत्करली. त्यानंतर १९५३ पासून न्यू इंग्लिश हायस्कूलमध्ये निवृत्त होईपर्यंत शिक्षक म्हणून काम केले. त्यांची वाङ्मय सेवा लक्षात घेऊन वि. सा. संघाने त्यांना 'साहित्याचार्य' पदवी बहाल करून त्यांचा सन्मान केला. त्यापूर्वी द्वारकापीठाधीश शंकराचार्यांनी शारदोत्सवात 'साहित्यभूषण' किताब बहाल करून त्यांचा जाहीर गौरव केला. त्यांच्या कार्याचे मानाने मोठे मानसन्मान त्यांच्या क्वचित वाट्यास आले. १९५८ साली वयाची ५० वर्षे पूर्ण झाल्यावर भव्य सुवर्ण महोत्सवी सोहळ्याचे आयोजन श्री. भाऊसाहेब माडखोलकर यांचे उपस्थितीत करण्यात आले, तर १९८३ साली अमृत महोत्सवानिमित्त प्राचार्य राम शेवाळकर यांच्या हस्ते जाहीर सत्कार करून तीन दिवसांचा खास सांस्कृतिक सोहळा आयोजित करण्यात आला. हे दोन्ही समारंभ वि. सा. संघाच्या गोंडवण शाखेने घडवून आणले वि. सा. संघाने साहित्य संमेलना-

ध्यक्ष पदासाठी त्यांचे नाव अनेकदा सुचविले पण तो बहुमान त्यांना मिळाला नाही.

दोन मार्गदर्शक प्रवाह

सा. भू. काटकरांचे जीवन विपरित परिस्थितीतून मार्ग काढणाऱ्या व्यक्तीची एकलव्य साधना आहे. शिक्षक म्हणून त्यांनी आपली व्यवसायनिष्ठा आणि जीवननिष्ठा सतत सांभाळली. अखंड वाचन, मनन, लेखन व संपादनात त्यांनी आपला काळ घालविला. दुर्मिळ व मौलिक संदर्भ साहित्याचे संकलन व जतन करून स्वतःचे ग्रंथ भांडार समृद्ध केले. वृत्तपत्रीय वातावरणात वावरतांना देखील अध्ययनात खंड पडू दिला नाही. शिक्षक म्हणून निवृत्त झाल्यावर चंद्रपूर जिल्हा परिषदेच्या 'चंद्रपूर परिषद' मासिकाचे साक्षेपी संपादन करून ग्रामीण क्षेत्रात लोक-शिक्षणाचे कार्य करणाऱ्या मासिकास वाङ्मयीन अभिरुची दिली व प्रबोधन कार्यासाठी सिद्ध करण्याचा प्रयत्न केला.

निरनिराळ्या नियतकालिकातून प्रारंभी प्रकाशित शिशुगीते व राष्ट्रीय कविता स्वतंत्र संग्रहातून प्रसिद्ध करण्याचा त्यांचा संकल्प होता. तसेच 'नवामनु'मधून प्रकाशित 'स्वातंत्र्याची सुप्रभात' कांदबरी आणि 'चंद्रपूर परिषद'मधून प्रसिद्ध 'अभिनव गीत महात्मायन' पुस्तक स्वरूपात लोकांपुढे यावे अशी इच्छा होती. वृत्तपत्रातून वेळोवेळी आलेली पुस्तक परीक्षणे, कथा, व्यक्ति-चित्रे व प्रवासपर लेखांचे संग्रह काढण्याचाही त्यांचा प्रयत्न होता.

अखंड परिश्रम आणि स्वतःच्या वाचनमननातून स्फुरलेल्या गोष्टींना अभिव्यक्त करण्याची धडपड यामुळे लेखक, पत्रकार व संपादक म्हणून ते लोकांपुढे राहिले. लेखन, प्रकाशन, संपादन आणि साहित्य संस्थांचे संचालन यातून त्यांनी मराठी भाषा व वाङ्मयाची दीर्घकाळ सेवा केली. राष्ट्रीय जीवननिष्ठा व सातत्याने लिहिण्याची प्रवृत्ती हे त्यांच्या जीवनातील दोन प्रवाह या क्षेत्रात पदार्पण करणाऱ्या कोणत्याही व्यक्तीस प्रेरक व मार्गदर्शक ठरतील यात शंका नाही. ■

द्रौपदी नाटकातील वैभवशाली वेषभूषेमुळे गंधर्व मंडळीला कर्ज झाले हा लोकप्रवाद लक्षात राहिल्यामुळे. खाडिलकरांनी मेनका नाटकात उघड्या सोंगांच्या पुरुषभूमिका, आणि दुसऱ्या अंकापासून एक साधे वस्त्र नेसून विश्वामित्र महर्षींच्या आश्रमात काबाडकष्ट करणारी मेनका रंगविली ! मेनकेच्या 'एक प्रवेशी पहिल्या अंकातला प्रवेश' बालगंधर्व इतका सुंदर करीत, की त्यांनी केलेल्या अनेक सुंदर प्रवेशापैकी तो शेवटचा प्रवेश होता असे मी समजतो. 'ही मी आले जळायला' हे शब्द उच्चारीत त्यांनी हिरव्यागार वनराजीत हिरवा शालू नेसून प्रवेश केला म्हणजे लालित्याने हृदयंगम झालेले स्त्रीजातीचे तेजस्वी धैर्य आपल्या समोर प्रकट झाले आहे असा भास होत असे. किंबहुना, 'तुझ्यासारखी मूर्ती माझ्या हातून पुन्हा घडणार नाही असे विधात्याने मला सांगितले.' ही मेनकेच्या तोंडी काकासाहेबांनी हेतुपुरस्सर घातलेली दर्पोक्ती बालगंधर्वांच्या कलाविलासाला अनुलक्षूनच असली पाहिजे !

मखमलीचा पडदा : वसंत शांताराम देसाई (पृ. ११२)

अनुक्रमणिका

केन्द्रीय कार्यवृत्त दि. २० मार्च ते ३० जून १९८७

दि. २० मार्च : विदर्भ साहित्य संघ व प्रबोधन विचार मंच यांच्या संयुक्त विद्यमाने एक परिसंवाद गडकरी सभागृहात आयोजित करण्यात आला.

दि. २३ मार्च : संस्कार भारतीच्या सहकार्याने सरस्वतीपुत्र पद्मश्री डॉ. वि. श्री. वाकणकर-अभिनंदन कार्यक्रम प्राचार्य राम शेवाळकर यांचे हस्ते संपन्न झाला. प्रमुख उपस्थिती प्रा. राजेन्द्र सिंहजी यांची होती. संयोजक हर्षराज काळे होते. ह्या कार्यक्रम यशस्वी करण्याकरिता श्री. अशोक कानगो व श्री. विश्राम जामदार ह्यांनी विशेष परिश्रम घेतले.

दि. २६ मार्च : युनायटेड स्टेटस इन्फर्मेशन सर्व्हिसचे कार्यक्रमप्रमुख श्री. चंद्रन यांनी विदर्भ साहित्य संघाला भेट दिली. संस्थेच्या कार्याची त्यांनी आस्थेवाईकपणे माहिती करून घेतली व संस्थेच्या एकूण कार्याची प्रशंसा करून समाधान व्यक्त केले.

दि. १ एप्रिल : पुण्याचे प्रख्यात पत्रकार व समीक्षक श्री. प्र. वा. परांजपे यांनी विदर्भ साहित्य संघाला भेट देऊन संस्थेशी असलेल्या आपल्या जुन्या संबंधांना उजाळा दिला.

दि. १० एप्रिल : डॉ. श्री. व्यं. केतकर यांच्या पुण्यतिथीदिनी त्यांच्या प्रतिमेला पुष्पहार घालून आदरांजली वाहण्यात आली.

दि. १४ एप्रिल : विदर्भ साहित्य संघाने दलित रंगभूमी नागपूर ह्या संस्थेच्या सहकार्याने संजय जिवने लिखित व दिग्दर्शित पथनाट्य "आंदोलन" गडकरी सभागृहात सादर करण्यात आले. ह्या कार्यक्रमाचे अध्यक्षस्थानी डॉ. यशवंत मनोहर व मुख्य वक्ता म्हणून श्रीपाद भालचंद्र जोशी होते.

दि. १९ एप्रिल : विदर्भ साहित्य संघाच्या कार्यकारिणीची १९८७-८८ या वर्षाची पहिली सभा "माडखोलकर" कक्षात झाली.

दि. २५ एप्रिल : कै. ना. के. बेहेरे व्याख्यानमालेच्या अंतर्गत सुप्रसिद्ध साहित्यिक श्री. गंगाधर गाडगीळ यांचे व्याख्यान आयोजित करण्यात आले. व्याख्यानाचा विषय होता आस्वादात्मक समीक्षा.

दि. २९ एप्रिल : परीक्षा समितीने राज्य पुरस्कारप्राप्त मुख्याध्यापक (सोमलवार हायस्कूल) श्री. नाथुलालजी त्रिवेदी आणि उर्दू साहित्य राज्य पुरस्कारप्राप्त मा. मुहंमद खिजर हियात ह्यांचा सत्कार केला. ह्याच प्रसंगी श्री. त्रिवेदी ह्यांचे हस्ते गुणवत्ता प्राप्त विद्यार्थ्यांचे वार्षिक प्रमाणपत्र व पारितोषिक वितरण करण्यात आले. अध्यक्षस्थानी संस्थेचे उपाध्यक्ष वामन तेलंग होते.

दि. ३० एप्रिल : संस्थेने बालकवींच्या स्मृतिदिनी त्यांच्या प्रतिमेला पुष्पहार घालून त्यांना आदरांजली वाहिली.

दि. १ मे : रंगमंदिराचे शिल्पकार व नाटककार कै. नाना जोग यांच्या स्मृतदिनी त्यांच्या पुतळ्याला पुष्पहार घालून आदरांजली वाहण्यात आली. सायंकाळी ह्या दिवसाचे औचित्य साधून गंधर्व कलामंदिराच्या सहकार्याने "ओळख" हा एक आपल्या वाङ्मय व कला यातील सौंदर्याचा परिचय करून देणारा अभिनव उपक्रम सुरू करण्यात आला. संकल्पना श्री. सुधाकर बक्षी

यांची होती. श्री. प्रभाकर चांदेकर ह्यांनी कार्यक्रमाचे संचालन केले. तर फादर फर्नांडीज, डॉ. वेदप्रकाश मिश्रा, डॉ. जयंत परांजपे आणि श्री. दि भा. घुमरे यांची मार्गदर्शनपर भाषणे झाली आभार प्रदर्शन श्री. ब. वी. कोलते ह्यांनी केले.

दि. ८ मे : संघाचे पूर्वाध्यक्ष कै. आ. रा. देशपांडे "कवी अनिल" यांच्या स्मृतिदिनी त्यांच्या प्रतिमेला पुष्पहार घालून आदरांजली वाहण्यात आली.

दि. ९ मे : कवी रवींद्रनाथ टागोर यांच्या जयंतीनिमित्त त्यांच्या प्रतिमेला पुष्पहार घालून त्यांना आदरांजली वाहण्यात आली.

दि. १० मे : श्री छत्रपती शिवाजी महाराज यांचे जयंतीदिनी त्यांच्या प्रतिमेला पुष्पहार घालून त्यांना आदरांजली वाहण्यात आली.

दि. ११ मे : विदर्भ साहित्य संघ आणि शासकीय विभागीय ग्रंथालय नागपूर यांच्या संयुक्त विद्यमाने सौ. शुभांगी भडभडे यांनी लिहिलेल्या "पद्मगंधा" या कादंबरीवर लेखिकेची भूमिका व त्याला जोडून चर्चात्मक कार्यक्रम आयोजित करण्यात आला. अध्यक्षस्थानी तरुणभारताचे संपादक श्री. दि. भा. घुमरे होते. चर्चेत डॉ. वि स. जोग, श्री. सुधाकर गायधनी, डॉ. प्रज्ञा आपटे, सौ. सुलभा हेर्लेकर आदींनी भाग घेतला.

दि. २० मे : सुप्रसिद्ध समीक्षक डॉ. द. भि. कुळकर्णी यांनी आपल्या खाजगी ग्रंथसंग्रहातून ११० ग्रंथ व ७४ नियतकालिकांचा संच श्री शिवाजी संदर्भ ग्रंथालयाला भेट म्हणून देऊन संस्थेला उपकृत केले.

दि. २२ मे : भूतपूर्व नगराध्यक्ष व विदर्भ साहित्य संघाचे माजी कोषाध्यक्ष व ज्येष्ठ सभासद श्री. गोपाळराव पाठक यांनी ९० व्या वर्षात पदार्पण केले. त्यांच्या सामाजिक कार्याला व कृतार्थ सफल जीवनाला अभिवादन करण्यासाठी विदर्भ साहित्य संघाने स्थानिक मान्यवर नागरिकांच्या सहकार्याने प्रकट सत्कार समारंभ आयोजित केला. अध्यक्षस्थानी प्राचार्य राम शेवाळकर होते. ह्या प्रसंगी ॲड्. शंकरराव पाध्ये, ॲड्. श्री. वा. धाबे, डॉ. रा. कृ. पाटील. आदींची प्रसंगोचित भाषणे झाली.

दि. २४ मे : विदर्भ साहित्य संघ आणि जयश्री प्रकाशन नागपूर यांच्या संयुक्त विद्यमाने श्री. पुरुषोत्तम खेडेकर, उस्मानाबाद यांच्या काव्यसंग्रहाचे प्रकाशन महाराष्ट्र शासनाच्या सूचना आणि जनसंपर्क महा संचालनालयाचे महासंचालक श्री. प्रमोद माने यांचे हस्ते झाले. प्रमुख पाहुणे म्हणून ह्यावेळी तरुणभारताचे संपादक श्री. दि. भा. घुमरे उपस्थित होते. ह्या कार्यक्रमात वक्ते म्हणून डॉ. यशवंत मनोहर, डॉ. शि. गो. देशपांडे, कवी सुधाकर गायधनी व प्रा. सौ. आरती कुळकर्णी ह्यांनी भाग घेतला. कार्यक्रमाचे अध्यक्षस्थानी प्राचार्य राम शेवाळकर होते.

दि. २६ मे : कै. राम गणेश गडकरी यांच्या स्मृतिदिनी त्यांच्या प्रतिमेला पुष्पहार घालून आदरांजली वाहण्यात आली.

दि. ११ व १२ जून : कै. दत्तो वामन पोतदार व्याख्यानमालेच्या अंतर्गत कै. साने गुरुजींच्या

अनुक्रमणिका

स्मृतिदिनाचे औचित्य साधून श्री. वासु देशपांडे, पुणे यांची दोन व्याख्याने आयोजित करण्यात आली. व्याख्यानाचे विषय होते–साने गुरुजी–साहित्य व जीवन व बॅ. नाथ पै–व्यक्ती व कार्य.

दि. १५ जून : जबलपूरचे चित्रपट अभिनय प्रशिक्षक श्री. राजीव पाटील यांच्या सहकार्याने वि. सा. संघाने निवड केलेल्या १० स्थानिक कलावंतांना चित्रपट व दूरदर्शनाच्या अभिनयाचे प्राथमिक धडे दिले. हे शिबिर १५ दिवसाचे होते. सौ अनुराधा जोशी यांचेही मार्गदर्शन ह्या शिबिराला लाभले.

नवीन आजीव सभासद

सर्वश्री मधुप पांडेय, सहस्त्रबुद्धे आनंद सदाशिव, बक्षी सुधाकर, देशपांडे सुरेश दत्तात्रय, खंडकर अविनाश आत्माराम, मोटघरे नंदकुमार नामदेव (सर्व नागपूर), सर्वश्री अण्णासाहेब घोडे सौ. भोयर विजया चंद्रकांत, पसारी शामसुंदर बिहारीलाल, तिवई अजितकुमार रामस्वरूप, जोशी अशोक जगन्नाथ, वानखेडे हरीहर पुंडलिक, सौ. ढोबळे ज्योती राजेंद्र, कु. देशपांडे वासंती, ढाणके सुखदेव, सौ. वाघमारे गीता, (सर्व धामणगाव), गोठी नवरतनजी, डॉ. सौ. उपगन्लावार सिंधू, खंडाळे पुरुषोत्तम लक्ष्मण, येरणे देविदास बापूजी, अॅड् सुर रामदास तुकाराम, बंदाअली शेरअली महंमदहुसेन, चिलावार पांडुरंग, हनुमंत, रेगुंडवार शशीकांत सदाशिव, चिचाळकर केशव मोरेश्वर, बियाबानी जाहेदहुसेन आबिदहुसेन, नऊंग्रर रामरतन हिरालाल, येरोलवार स्वामी किस्टय्या (सर्व राजुरा माणिकगड), माधव संतराम भुसारी, डहाके एकनाथ डी. (लाखनी), श्रीखंडे महादेव नारायण (वरुड), पालारपवार अशोक कृष्णाजी (चामोर्शी), ढबळे सुखदेव पांडुरंग (यवतमाळ), मो. शरीफ हाजी शेख भीकन (दिग्रस), नाकाडे श्रीकांत परशुराम (आरमोरी) मुनघाटे प्रमोद गोविंद (गडचिरोली), कु. मडावी सीमा शामराव (चंद्रपूर), लांजे हिरामण (जवाहरनगर), रडके कृष्ण संतोष (कामठी), मराठे महादेव रामचंद्र (अमरावती), खेरे विश्वनाथ (पुणे), प्रा. आनंद मनोहर विठाजी (मुंबई), सौ. जाधव जयमाला जयवंत (हैद्राबाद)

■

शेंबाळपिंपरी

रविवार दि. ५-४-८७ रोजी सर्व सभासदांची बैठक घेऊन नवीन वर्षाची कार्यकारिणी निवडण्यात आली. शाखाध्यक्ष : श्रीमती विजयमाला विजयसिंहराव देशमुख, कार्योपाध्यक्ष : (१) श्री. नूरखाँ समशेरखाँ पठाण, (२) श्री. जयप्रकाश चंदनमल सोनी, सचिव : श्री. डॉ. अनिल साहेबराव सिरसाट, सहसचिव : (१) श्री. राजेश देशमुख, (२) श्री. मुश्ताक अहमदखाँ, (३) श्री. निळकंठ बलखंडे, खजीनदार : श्री. भगवान गिरी, सर्वसाधारण सभासद आहेत (१) सर्वश्री मारोतराव देशमुख, (२) प्रदीप देशमुख, (३) संजय सूर्यवंशी, (४) श्री. किसन पागोरे, (५) शे. अक्रम शे. मुस्तफा.

भंडारा

दि. २०-४-८७ रोजी शाखा व सार्वजनिक वाचनालय यांच्या संयुक्त विद्यमाने सौ. सुधा कापरे लिखित "प्रेरणा" या शालेय समूहगीत पुस्तिकेचा प्रकाशन समारंभ सुप्रसिद्ध कवी प्रा. कृष्णा चौधरी, साकोली यांच्या प्रमुख उपस्थितीत पार पडला.

सहकार्यवाह कु. माधुरी सुतोने यांनी कार्यक्रमाच्या संचालनाबरोबर "प्रेरणा", "शहीद स्मरण" व "मागणे" या तीन गीतांचे रसग्रहण सादर केले. हीच गीते अनुक्रमे नूतन महाराष्ट्र विद्यालयाचे विद्यार्थी व सौ. ईशदया कुळकर्णी व कु. अस्मिता नानोटी यांनी चालीवर सादर केली. प्रारंभीचे सरस्वतीस्तवन सौ. लता सावरगांवकर यांनी सादर केले. प्रा. कृष्णा चौधरी व सौ. सुभद्रा आगलावे यांनी सौ. कापरे यांच्या कवितांचा परामर्श घेतला. शेवटी आभार प्रदर्शन कार्यवाह श्री. रणदिवे यांनी केले.

वाशीम

(१) दि. २०, २१ व २२ मार्च रोजी कविवर्य कुसुमाग्रज अमृत महोत्सव समारंभ उत्साहाने पार पडला. या निमित्ताने स्थानिक कवींचे कविसम्मेलन व कथाकारांचे कथाकथन झाले. या कार्यक्रमात सर्वश्री नामदेव कांबळे, प्रा. शिखरे, डॉ. सरोज कविमंडन, दिलीप गौर, प्रा. पाठक, प्रा. पाटील, संगथीर, पद्माकर इंगळे यांनी भाग घेतला होता. कार्यक्रम यशस्वी करण्यास प्रा. पाटील, श्री. सावरकर, श्री. खरे यांनी परिश्रम घेतले.

(२) महाराष्ट्रातील ख्यातनाम कथाकार श्री. शंकर पाटील, पुणे, यांनी दि. २१-३-८७ रोजी वि. सा. संघ स्थानिक शाखेस भेट दिली. याच दिवशी स्थानिक शाखेची सभा घेण्यात आली होती. शाखेच्या वतीने प्रा. पाटील यांनी पुष्पहारांनी श्री. शंकरराव पाटील यांचे स्वागत केले. कार्यक्रमाचे संचालन श्री. कृ. त्र्यं. सावरकर यांनी केले.

ब्रम्हपुरी

दि. ७-३-८७ रोजी प्रा. ज्ञानेश वाकुडकर यांच्या (१) मराठी शायरीचा कार्यक्रम पार पडला. प्रास्ताविक व परिचय श्री. सुफले यांनी तर आभार प्रदर्शन प्रा. गजभिये यांनी केले. कार्यक्रमाचे संचालन प्रा. किशोर सावरकर यांनी केले.

(२) शाखेतर्फे स्व. श्री. मणिलाल निवाणी स्मृति एकांकिका स्पर्धा दि. ११ ते १४ फेब्रु ८७ या काळात आयोजित केल्या होत्या. स्पर्धा २ गटात विभागल्या गेली होती.

अ गट : निर्मिती (१) ३०१ रु. रोख व फिरती ढाल देशद्रोही : किलबिल, ब्रम्हपुरी (२) २०१ रु. रोख, बळी : कला–निकेतन, नागपूर व (३) १०१ रु. रोख, विभागून (अ) रोख अनामिक नाट्य मंडळ, ब्रम्हपुरी व पहाटे ४ वाजून १० मि. नी. (आमले बी. एड्. कॉलेज ब्रम्हपुरी)

दिग्दर्शन : १ : ५१ रु. व फिरती ढाल–डॉ. निलकंठ कुलसंगे (देशद्रोही) (२) रु. ३१/–नाना वैद्य (प्रश्न आणि उत्तर)

अभिनय : १ : रु. ३१ रोख : डॉ. कुलसंगे : देशद्रोही मधील "डॉ. सेनानी" २ : रु. २१/– रोख मोहन वाडेकर : देशद्रोही मधील "राज"

ब गट : निर्मिती १ १५१ रु. रोख व फिरती ढाल श्री कला निकेतन नागपूर,

(२) १०१ रु. रोख, मोऱ्या झाला गणपती बाप्पा (लो. टिळक विद्यालय, ब्रम्हपुरी)

(३) रु. ५१ रोख बामुळगावचा जहागिरदार (डॉ. आंबेडकर जि. ब्रह्मपुरी)

दिग्दर्शन : (१) फिरती ढाल व रु. ५१/–रोख, श्री. संजय देव (मोऱ्या झाला गणपती)

(२) रु. ३१/–रोख सुनील देशपांडे (श्री)

अभिनय : (१) रु. ३१/–वैभव नाईक (श्री मधील श्री)

(२) रु. २१/–मनिष पात्रीकर (श्री मधील मनिष)

बक्षिस वितरण समारंभ डॉ. मनोहर रोकडे यांचे हस्ते पार पडला. श्री. भगवानजी भाई उपस्थित होते. संचालन सचिव श्री. सतीश शिनखेडे व पाहुण्यांचे स्वागत व आभार प्रदर्शन कार्याध्यक्ष प्रा. पी. के. सुपले यांनी केले.

चामोर्शी

दि. २१–३–८७ ला शाखा द्वारा सार्वजनिक वाचनालयाचे उद्घाटन श्रीमान ल. आ. दीक्षित यांचे हस्ते दिना कॉलनीत श्री. विजयानंद चितलवार यांचे अध्यक्षतेखाली संपन्न झाले.

दिग्रस

शाखेच्या वतीने होळीच्या गुलाल पर्वावर माजी आमदार श्री. दादासाहेब पाटील यांचे अध्यक्षतेखाली 'महामूर्ख मीच आहे.' या विषयावर वक्त्यांची विनोदी भाषणे झालीत. प्रा. कस्तुरे. प्रा. गवळीकर, प्रा. गोल्हर, श्री. भालचंद्र गावंडे यांनी श्रोत्यांना भाषणांनी हसविले तर म. शकील, श्री. हरिभाऊ शिंदे, श्री. बोजेवार, श्री. जाधव यांनी गावातील व्यक्तींवर विडंबन गीते गाईली. कार्याध्यक्ष प्राचार्य म. वि. ढोले यांनी प्रास्ताविक तर श्री. अॅड. सुधाकर जाधव यांनी संचलन केले. कार्यक्रमाच्या यशस्वितेसाठी प्रा. केशरवाणी, श्री. प्रकाश मेहता, श्री. कैलास बाजोरिया यांनी विशेष परिश्रम घेतले. श्री. सुरेश शर्मा यांच्या रंगदार पदवीदान समारंभाने या कार्यक्रमाची सांगता झाली.

मोर्शी

दि. ९–३–८७ रोजी शाखेचे रीतसर उद्घाटन मा. प्राचार्य श्री. राम शेवाळकर अध्यक्ष वि. सा. संघ नागपूर, यांचे शुभहस्ते रात्री ७–३० वा. पार पडले. अध्यक्षस्थानी डॉ. दीपक ढोले

हे होते. या प्रसंगी प्रमुख अतिथी श्री. नानासाहेब पिंपळगांवकर सचिव वि. सा. संघ नागपूर हे उपस्थित होते. कार्याध्यक्ष श्री. अरविंद जोशी, कार्योपाध्यक्ष–प्रा. सौ. मिनाक्षी गावंडे, कार्योपाध्यक्ष–प्रा. रामदास देशमुख, सचिव–प्रा. भाऊराव जिवे, सहसचिव–श्री. ईश्वरदास मालविय, सदस्य–सर्वश्री डॉ. दिनकर किचंबरे, अॅड्. प्रेमराज वर्मा, प्रा. दिलीपसिंह सांबरे, प्रा. माणिक लोखंडे, प्रा. अंबादास वाठाणे.

लाखनी

दि. ३०–३–८७ रोजी नव वर्षाच्या शुभमुहूर्तावर भंडारा जिल्हा जुन्या व नवकवीचे संमेलन, प्रमुख अतिथी श्री. भगवान ठग, वर्धा यांचे उपस्थितीत पार पडले.

या प्रसंगी मराठी विषयांत पीएच. डी. पदवी प्राप्त केल्याबद्दल प्रा. गुरुप्रसाद गोविंदराव पाखमोडे, लाखनी (मुरमाडी) यांचा सत्कार करण्यात आला.

बुलडाणा

दि. १८–६–८७ रोजी शाखेची विशेष सभा पार पडली. या सभेत १४ सदस्य उपस्थित होते. या सभेत जिल्हा साहित्य संमेलन, बाल साहित्य संमेलन व इतर साहित्य चळवळीस पोषक असे विविध कार्यक्रम घेण्याचे ठरले. या सभेत १९८७–८८ वर्षाकरिता खालीलप्रमाणे कार्यकारिणी नियुक्त करण्यात आली.

१. कार्याध्यक्ष : श्री. शंकर कऱ्हाडे, २. कार्योपाध्यक्ष : श्री. पद्माकर काळकर, ३. सचिव : श्री. सर्जेराव चव्हाण, ४. खजिनदार : श्री. गो. गा. सावजी, ५. कार्यक्रम प्रमुख : श्री. अरुण कुमार कुळकर्णी, ६. सदस्य : सर्वश्री ओमप्रकाश शिव, आर. पी. वाघमारे.

देऊळगावराजा

दि. २५–३–८७ रोजी प्राचार्य राम डोके यांचे 'मी व माझा विनोद' या विषयावर व्याख्यान पार पडले. कार्यक्रमाचे अध्यक्ष श्री. ल. आ. अन्डूस्कर मुख्याधिकारी नगरपरिषद हे होते. कार्यक्रमाचे संचालन शाखा सचिव श्री. वि. दे. गव्हाणकर यांनी केले.

उमरेड

दि. ५–४–८७ रोजी शाखेची आमसभा श्री. तोवर सर यांचे अध्यक्षते खाली पार पडली.

मान्यता प्राप्त नवीन शाखा
अर्जुनी–मोरगाव

(स्वाक्षरी)
सरचिटणीस

विदर्भ साहित्य संघ, नागपूर

वार्षिक साधारण सभेची सूचना

घटना नियम १० (अ) प्रमाणे विदर्भ साहित्य संघाच्या सभासदांना सूचना देण्यात येते की, विदर्भ साहित्य संघाची वार्षिक साधारण सभा रविवार दि. २६-७-८७ दुपारी २ वाजता नागपूर येथे केंद्रीय कार्यालयात भरेल.

सभेपुढील विषय

१. मागील वार्षिक साधारण सभेचा अहवाल, २. गत वर्षाचे कार्यवृत्त (१ एप्रील '८६ ते ३१ मार्च '८७ काळातील.) ३. १९८६-८७ सालचे सनदी लेखापालाकडून तपासून घेतलेले हिशेब व अहवाल. ४. पुढील (१९८७-८८) वर्षाचा अर्थसंकल्प, ५. १९८७-८८ करिता अधिकृत सनदी लेखापालाची नेमणूक, ६. सभासदांनी रीतसर पाठविलेले व कार्यकारी मंडळाने शिफारस केलेले ठराव/सूचना, ७. अध्यक्षांच्या अनुमतीने येणारे अन्य विषय.

गणपूर्तीअभावी सभा स्थगित झाल्यास ती सभेच्या वेळेनंतर त्याच दिवशी व त्याच ठिकाणी अर्ध्या तासाने भरेल व तिला गणपूर्तीची आवश्यकता राहणार नाही. संघाच्या साधारण सभेत मांडावयाचे ठराव अगर सूचना यांची लेखी पूर्वसूचना सभासदाने सभेपूर्वी सात दिवस अगोदर कार्यालयाकडे दिली पाहिजे. ह्या सभेला सर्व सभासदांनी उपस्थित रहावे, ही विनंती.

विशेष सूचना-घटना कलम ९ (इ) अन्वये सभासद होऊन बारा महिने न झालेल्या नव्या सभासदास मताधिकार राहणार नाही.

नागपूर
दिनांक १०-७-'८७

मनोहर म्हैसाळकर
सरचिटणीस

अनुक्रमणिका



अनुक्रमणिका

YUGWANI / REGD No. NGP. 275 ■ युगवाणी / एप्रिल-मे-जून ८७ / मूल्य १० रु. / ■ MH-1174

